◆ FRANCISZEK GIL: Zapiski do reportażu o Szczecinie ◆ JALU KUREK: O ludowości ◆

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Nakład: 40.000
Redakcja: Jaszyńskiego 16
Administracja: Jaszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok V | Warszawa, dnia 13 czerwca 1948 r. | Nr 24 (185)

WACŁAW KUBACKI

CZYM BYŁY WŁOCHY DLA MICKIEWICZA

Odczyt, który autor, jako delegat Ogólnopolskiego Komitetu Obchodu 100-lecia Wiosny Ludów, wygłosił na uroczystościach Mickiewiczowskich w Mediolanie, Wenecji, Padwie, Florencji, Bolonii, Cagliari, Neapolu, Genui i Turynie.



Adam Mickiewicz według rysunku Cypriana Norwida

Epoka, w której wychował się Mickiewicz, epoka naładowana elektrycznością rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, dostarczyła młodemu, patriotycznie nastrojonemu poecie wielu pobudek tyrtejskich. Zarówno w Polsce jak w Europie poeci i mężowie stanu chętnie się wówczas zajmowali tragicznym upadkiem dwu republik starożytnego świata: demokratycznych Aten i republikańskiego Rzymu.

W Polsce żywo odczuwano analogię historyczną między upadkiem Aten i własnej ojczyzny. Dzieje zaś Rzymu republikańskiego w opracowaniach literackich były nie tylko podręcznikiem bohaterstwa, poświęcenia i miłości ojczyzny, lecz także niewyczerpanym źródłem refleksji o charakterze społeczno - politycznym. Np. w polskiej parafrazie tragedii Alfierego „Wirginia" mamy wyraźną aluzję do samolubnej polityki szlachty polskiej, która wolała służyć obcym, aniżeli podzielić się politycznymi przywilejami z ludem i w ten sposób zdobyć sobie silnego sprzymierzeńca do obrony własnych swobód.

Bohaterem ginących Aten był Demostenes, któremu młody Mickiewicz zamierzał poświęcić tragedię. Bohaterem zaś republikańskiego Rzymu był Katon Młodszy, ostatni nieprzebłagany obrońca obywatelskiej wolności. Przypomnijmy, że w narodowej epopei polskiej, w „Panu Tadeuszu", Mickiewicz przedstawił dzielnego posła Reytana, jak przed swą samobójczą śmiercią rozczytuje się w platońskim dialogu i w żywocie Katona.

Powstanie greckie przeciw okupacji tureckiej i walka Włochów o wolność i zjednoczenie narodowe zaktualizowały te tradycyjne, filologiczno-historyczne symbole. Jaką wymowę ma w historycznym kontekście nieporozumienie policji, która w czasie procesu Mickiewicza i jego przyjaciół zaniepokoiła się niewinnym wierszem, gdzie o koledze studiującym autorów starożytnych powiedziano, że zawarł znajomość z Grekami i Rzymianami. Prowadzący śledztwo był pewien, że wpadł na trop kontaktów młodych patriotów polskich z powstańcami greckimi i karbonariuszami włoskimi!

Policja nie przypuszczała nawet, jak podejrzenia jej były dalekie od prawdy, a zarazem jak bliskie! Jak często u pisarzy bywa, ich intelektualne i artystyczne kontakty są zarazem kontaktami politycznymi. Wileńscy studenci byli na razie karbonariuszami z ducha. Z Italią łączyły ich wówczas tylko związki literackie. Mickiewicz studiuje na razie Tassa, teatr włoski XVIII wieku, teorię dramatu muzycznego Metastasia i Calzabigiego, potem Petrarkę i Dantego. Szczególnie doniosłe znaczenie ma bardzo prawdopodobne zapoznanie się Mickiewicza z rozprawą włoskiego erudyty, literata i krytyka Calzabigiego o teatrze Metastasia. Nie tylko dlatego, że fakt ten zmienia tradycyjny obraz układu sił kulturalnych w epoce przejściowej między pseudoklasycyzmem i romantyzmem. Nie tylko też dlatego, że wskazuje na nowe źródła preromantyzmu i na nowy szlak, niedoceniony dotąd należycie w naszej historii prądów umysłowych: na Wiedeń, silną i żywą placówkę włoskiej kultury muzycznej, artystycznej i literackiej. W Wiedniu mieszkał Metastasio i Calzabigi. Z tym właściwie centrum miała związki polska Ferrara XVIII wieku: Puławy Czartoryskich. Zmianę stylu poetyckiego, zabarwienie liryczne poezji, tęsknoty sielskie, wykwintną w swej prostocie formę wiersza pasterskiego, wzrost uczuciowości, słowem tzw. pierwiastki preromantyczne zadzięczamy włoskiej liryce, związanej z ekspresją muzyczną. Sławnym jej przedstawicielem w. XVIII był Metastasio. Jak wykazał niedawno prof. Tadeusz Sinko, jest to tradycyjna sfera włoskich wpływów literackich na literaturę polską: bez sielanek i libretów włoskich nie byłoby w XVII w. „Silviludiów" Sarbiewskiego, głośnego poety polskiego, piszącego po łacinie.

Prócz doniosłości literackiej zetknięcie się Mickiewicza z liryką włoską i włoską reformą dramatu muzycznego ma także znaczenie głębsze, społeczno-kulturalne. Przełom preromantyczny jest wyrazem dokonywającego się przetasowania socjalnego, przeobrażeń społeczno-politycznych. Teatr występującego na widownię trzeciego stanu przeciwstawiał się tragedii francuskiej, która była wytworem artystycznym ancien-régime'u. Dramat muzyczny, pomysły teoretyczne i działalność reformatorska Calzabigiego i Metastasia (krytyka trzech jedności dramatycznych, mieszanie tragedii z komedią) prowadziły do dramatu romantycznego. Mickiewicz na swej drodze do wielkiej formy dramatycznej znalazł pomoc i zachętę u włoskich nowatorów. Nie jest przypadkiem, że w powstaniu naszej nowej formacji społeczno-kulturalnej odegrały rolę właśnie dwa ośrodki kultury włoskiej w Polsce: Puławy, jako ognisko preromantyzmu, i Wilno, gdzie studiował Mickiewicz, jako kolebka polskiego romantyzmu.

Zupełnie już blisko jesteśmy rzeczywistości politycznej w „Konradzie Wallenrodzie", w którym znalazły odbicie doświadczenia z podziemnego ruchu rewolucyjnego rosyjskiego i gdzie zjawia się widmo Machiawela.

Włochy zobaczył Mickiewicz po raz pierwszy na jesieni 1829 roku. Był wówczas romantycznym turystą. Po Rzymie chodził z Liwiuszem w ręku. Był przecież z wykształcenia filologiem i historykiem! Był również artystą. Wzruszały go miejsca, uświęcone historią świata, podziwiał dzieła sztuki i zabytki architektury. Jednemu z przyjaciół doniósł w poetyckim liście, że zapalił cygaro od Wezuwiusza.

W czasie tego wojażu zagranicznego wydarzały się również rzeczy ważniejsze. W czasie włoskiej peregrynacji wybuchło w Polsce powstanie. Mickiewicz nie wziął w nim udziału. W III cz. „Dziadów" podniósł nieszczęście narodowe do wysokości symbolu mesjanicznego. Z politycznej klęski swej Ojczyzny złożył ofiarę za wolność ludów i za nawrócenie ich katów. To było w Dreźnie. Tradycyjna historia literatury tłumaczyła tę fazę twórczości Mickiewicza religijnym nawróceniem, a samo nawrócenie umiejscowiała we Włoszech. To ładnie wyglądało i było w duchu epoki. Bieda tylko z tym, że obraz pobożnych biografów nie zgadza się z obrazem twórczości poety, nie tłumaczy jego ideologicznego rozwoju.

Dawniejsi badacze nie wyznawali się należycie w historii prądów umysłowych. Nie odróżniali przejawów myśli teozoficznej, świeckiej, od mistyki kościelnej, a wszelkiego rodzaju modne w romantyzmie tęsknoty metafizyczne utożsamiali z katolicyzmem. Nie dostrzegali sprzeczności w tym, że katechumena-Mickiewicza posyłali na rekolekcje do masona — Oleszkiewicza. Nie wyciągali żadnych wniosków z faktu, iż rzekomo nawrócony we Włoszech Mickiewicz zagłębił się w Dreźnie w nieprawowiernych świeckich mistykach i że kontynuował swe teozoficzne lektury w Paryżu, przygotowując się w ten sposób najwyraźniej do swego przyszłego odszczepieństwa w okresie towianizmu i późniejszej walki ideologiczno-politycznej z Kościołem. Uderza nas jedna rzecz. Bezpośrednio po okresie włoskim w tzw. mistycznej fazie twórczości, w „Dziadach" drezdeńskich, spotkamy się z nawrotem problemów XVIII wieku, z charakterystycznymi dla tej epoki kontrastami racjonalizmu i pietyzmu, empiryzmu i teozofii. W Improwizacji Konrada widzimy charakterystyczne dla rewolucjonizmu XVIII wieku powiązanie zagadnień politycznych, społecznych i religijnych. Ucisk polityczny i święte przymierze ramienia świeckiego i duchownego przybierają w poetyckiej instancji rozmiary metafizyczne. Patriotyczny ból grozi konfliktem religijnym i podsunie bohaterowi Mickiewicza myśl, czy przypadkiem Bóg nie jest carem.

Literackie genezy bywają często martwe, bo ograniczają się do wiązania faktów, obrazów, formuł ideowych i poetyckich, a nie uwzględniają sił, które pracowały nad wytworzeniem tych obrazów i formuł. Ani bunt Prometeusza przeciw Zeusowi w dramacie Ajschylosa, ani bunt aniołów Miltona, którzy zarzucają Bogu tyraństwo, ani przykład Byrona, który w misteriach biblijnych nazywa Boga tyranem, nie wyjaśniają bluźnierstwa Konrada. Właściwego sensu nabierają te literackie obrazy wówczas, gdy się pamięta, że Ajschylos przeżył walkę demokracji ateńskiej z satrapią perską, że Milton był bliskim współpracownikiem Cromwella i że Byron wyłamał się z jarzma swej kasty społecznej. Ten upadły anioł, Byron, nie mógł się jednak uwolnić od pewnych nawyków, jakich nabył w czasie pobytu w swym angielskim niebie. Buntuje się przeciw tradycji i bunt swój jednak obleka w tradycyjne szaty. Syn kraju, gdzie częściej czyta się Stary Testament niż Ewangelię, występuje przeciw swemu biblijnemu Bogu w groźnych biblijnych symbolach i obrazach. W ten sposób hiperbola literacka staje się równocześnie maską metafizyczną pewnej rzeczywistości obyczajowej i społecznej. Zarówno u Byrona jak u Mickiewicza mamy ten sam problem racjonalistyczny, który bez poetyckich osłonek występuje u osiemnastowiecznego moralisty Holbacha: absolutystyczny suweren odwołuje się do autokracji niebieskiej jako do wiecznego źródła swej władzy, stąd sojusz naturalny tronu i ołtarza, króla i kapłana — stąd walka o wyzwolenie i szczęście rodzaju ludzkiego jest nie tylko walką z potęgami ziemskimi, lecz także nieuchronnie prowadzi do zwady z Bogiem. Taki jest sens społeczno - polityczny romantycznego prometeizmu, który był zresztą niczym innym, tylko przejawem utopijnego rewolucjonizmu epoki.

Nieobecność Mickiewicza w powstaniu była ciężarem dla patriotycznego sumienia poety. Bohater jego dramatu przemienia się symbolicznie z człowieka oddanego życiu prywatnemu w człowieka, który ma odtąd poświęcić się dla ojczyzny. Ciekawe, że ta przemiana dokonuje się w nurcie osiemnastowiecznego heroizmu i łączy się z Włochami. Pieśń zemsty improwizuje protagonista Mickiewicza pod melodię Mozarta z „Nozze di Figaro". Aria „Non piu andrai farfallone amoroso" stała się pobudką tyrtejską. Słowa tej arii, które napisał włoski librecista Mozarta Da Ponte, brzmiały jak jedna z wojennych piosenek, których tyle powstało w czasie polskiego powstania:

> Per montagne, per valloni,
> Colle nevi e i solleoni,
> Al concerto di tromboni,
> Di bombarde, di cannoni,
> Che le palle in tutti i tuoni
> All'orecchio fan fischiar.

Szczególną wymowę miało wezwanie:

> Cherubino! alla vittoria,
> Alla gloria militar!

Jest pewna analogia między przeżyciami Silvia Pellica (na którego pamiętnikach nasz poeta uczył swą córkę języka włoskiego) a więziennymi doświadczeniami Mickiewicza. Mickiewicz ją widział i dostrzegali ją współcześni. Była jednak między nimi zasadnicza różnica temperamentu, którą uchwyciła już pani George Sand, przeciwstawiając czynny, wojujący „katolicyzm" Mickiewicza apatycznej rezygnacji religijnej Silvia Pellica („Essai sur le drame fantastique"). Te pierwiastki czynnego życia, ten instynkt walki, zdolność oburzania się i buntowania, pozwalają Mickiewiczowi zachować niezależność ducha, otrząsać się z chwilowych złudzeń i stale iść naprzód. Dzisiaj widzimy dobrze, jak niedaleko było od romantyzmu „Dziadów" do realizmu „Pana Tadeusza" i od ewangeliczności „Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego" do heretyckich prelekcyj w Collège de France; od masona Oleszkiewicza do utopijnego socjalizmu, od Mickiewicza-mistyka do Mickiewicza-rewolucjonisty!

Ten ewolucyjny sposób ujmowania zjawisk społeczno-kulturalnych pozwala ogarnąć całość bohaterskiego życia tego geniusza i nie stracić z oczu jego kierunku głównego: rewolucjonizmu. Znajdujemy go zarówno w młodzieńczych marzeniach reformatorskich poety, którym pod wpływem masońskim dał wyraz w „Odzie do młodości" (tłumaczonej i cenionej przez masonów włoskich), jak w politycznej działalności w czasie Wiosny Ludów.

Rok 1848 znowu wiąże mocno Mickiewicza z Włochami. W czasie Wiosny Ludów zabór pruski chwyta za broń. Lud rusza do boju. Walczą o wolność chłopi i robotnicy. Mickiewicz znajduje się we Włoszech, podobnie jak podczas powstania listopadowego. Nie były to już jednak te same Włochy. I to już nie był dawny turysta, co w młodzieńczej hiperboli zapalał cygaro od Wezuwiusza! W roku 1848 lud włoski wrzał, jak groźny wulkan! W roku 1848 nie można było bezkarnie zbliżać się do włoskich wulkanów! Polityczne trzęsienie ziemi przebiegło falą przez cały półwysep, waląc w gruzy pałace i trony. Mickiewicz tym razem zażegnął od Wezuwiusza włoskiej rewolucji pochodnię, którą chciał podpalić całą feudalną, absolutystyczną Europę. Tym razem nie czytał on w Rzymie Liwiusza. Zamiast studiować starożytną historię, postanowił tworzyć nowożytne dzieje ludzkości. Zawiązał Legion Polski i na czele garstki entuzjastów podążył do Lombardii, by walczyć przeciwko Austrii, jako wspólnemu wrogowi. „Per la nostra e la vostra libertà". Kto wie, może znowu w czasie tej drogi dźwięczała mu w uchu piosenka marszowa Da Ponte'go:

> Per montagne, per valloni,
> Colle nevi e i solleoni,
> Al concerto di tromboni
> Di bombarde, di cannoni...

Nie ulega wątpliwości, że widok tych cudzoziemców, co straciwszy własną ojczyznę biegli wszędzie, gdzie świtała nadzieja walki o wolność, był nie lada podnietą dla wszystkich pogrążonych w dobrobycie i gnuśności Cherubinów epoki:

> Cherubino! alla vittoria,
> Alla gloria militar!

Nie tu miejsce na opis kłopotów politycznych i trudów organizacyjnych, jakie miał Mickiewicz ze swym legionem. Brak także czasu na przedstawienie ważniejszych zdarzeń z tego pochodu, który wiódł z papieskiego Rzymu do Cività Vecchia, Livorna, Florencji, Bolonii, Modeny, Reggia, Parmy i Mediolanu. Szczegóły te zresztą należą do przeszłości. Dla nas ważny jest ich żywy sens ideowy. Nie mogę się też dłużej zatrzymać przy drodze powrotnej szlaku odwrotu z Lombardii przez Toskanię do — Republiki Rzymskiej Mazziniego. W klęsce odwrotu tę mieli przynajmniej pociechę niezłomni polscy bojownicy wolności, że wyszli z Rzymu, rządzonego absolutystycznie, a wrócili do Rzymu republikańskiego.

W roku 1848 Mickiewicz we Włoszech praktycznie spotkał się z problemem, który był obsesją racjonalistów, z którym pasował się raczej teoretycznie jego bohater w „Dziadach": z przymierzem tronu i ołtarza. Państwo Kościelne było przykładem unii personalnej władzy świeckiej i duchownej. Mickiewicz spowiadał się przed audiencją w Watykanie, przekonywał papieża o konieczności rewolucji, starał się nawet uzyskać błogosławieństwo dla sztandaru legionowego. Jest pewna ironia w fakcie, że legion, który wyruszył z Rzymu pod mniej lub więcej formalnie przez papieża poświęconym sztandarem, wrócił do wiecznego miasta walczyć razem z ludem rzymskim przeciw papieżowi i jego społeczno - politycznym sprzymierzeńcom. Ironia ta świadczy o żelaznej konsekwencji procesów społeczno-politycznych. I Mickiewicz i Mazzini marzyli o zrewolucjonizowaniu Kościoła. Ludzie mogą się mylić. Struktury społeczne i procesy dziejowe nie mylą się nigdy. Państwo Kościelne, mimo pewnej dobrej woli Piusa IX, było naturalnym sojusznikiem europejskiego absolutyzmu. Rewolucja, którą wybrał Mickiewicz, prowadziła nie do Watykanu, lecz na pozycje bojowe przy Porta del Popolo i Porta Cavalleggeri obok żołnierzy Garibaldiego. Taka była i nie mogła być inna droga legionu Mickiewicza.

Legion Mickiewicza nie miał szczęścia do dynastii Sabaudzkiej. Wpływ arystokracji polskiej oraz nacisk dyplomacji francuskiej i angielskiej skutecznie krzyżowały na piemonckim dworze wszelkie poczynania Mickiewicza. Gdy Mickiewicz polecał Karolowi Albertowi gen. Bema i gen. Dembińskiego, najdzielniejszych i najzdolniejszych oficerów polskich, król sardyński odparł, że gen. Dembiński nie odbywa praktyk religijnych, że Bem wiedzie nieregularny żywot i że, o ile mu wiadomo, jedyny Chrzanowski przystępuje do sakramentów (Wł. Mickiewicz „Legion Mickiewicza" Kraków 1921, str. 123). Gdy ten pobożny generał przegrawszy kampanię podpisał rozejm lombardzki, Mickiewicz przypomniał w „Trybunie Ludów", że już przedtem w Polsce gen. Chrzanowski nie był zwolennikiem powstania ludowego, nie lubił zbytniego zapału wojennego i w decydującej chwili rozbroił mieszczan Warszawy. W przeciwieństwie do suwerenów świeckich i kościelnych lud włoski przyjmował wszędzie entuzjastycznie ochotników polskich, widząc w nich swoich sprzymierzeńców. Istotnie, gdzie wznoszono barykady, tam byli legioniści Mickiewicza. Z otwartymi rękami przyjęła ich Republika Rzymska. Ludzie, którzy marzyli o losie Katona, przyszli bronić ostatnich tygodni jej wolności!

Legion polski zastrzegał sobie sztandar narodowy, prawo przerwania służby na obczyźnie, gdyby w Polsce wybuchła wojna, i prawo uchylenia się od walki przeciw Francji. Gdy Francja wysłała korpus interwencyjny do Włoch, niektórzy oficerowie polscy uważali, że powinni dotrzymać swego honorowego zobowiązania i opuścili Rzym. Pozostał i objął dowództwo płk. Milbitz, twierdząc, że to nie Legion zaczepia Francję, tylko Francja atakuje Republikę Rzymską.

Na interwencję, która była przejawem nowego świętego przymierza, współdziałaniem ramienia świeckiego i duchownego przeciw ludowi, odpowiedziano czynem zbrojnym, jak przystało na rycerzy wolności, i gestem patetycznie literackim, jak przystało na epokę romantycznego rewolucjonizmu. Oto armia francuska w czasie oblężenia czytała na murach rzymskich wypisany piąty artykuł świeżo uchwalonej Konstytucji Francuskiej, który powiadał: „Republika nie użyje nigdy sił swych przeciw wolności żadnego narodu!"

Arena włoska była dla Mickiewicza szkołą wielkich doświadczeń społeczno-politycznych. Wyniki 1848 roku uczyniły ostatecznie z rewolucjonisty literackiego i moralnego rewolucjonistę politycznego i społecznego. Rewolucjonizm Mickiewicza po Wiośnie Ludów poszerzył się i pogłębił. Poeta uświadomił sobie, że rewolucja, jeśli ma zwyciężyć, musi poruszyć najszersze warstwy narodu; że nie ma wielkich i trwałych zmian politycznych bez gruntownych reform socjalnych. To jedno doświadczenie. A inna smutna nauka, wyciągnięta w 1848 roku z europejskich separatyzmów, była ta, że nie ma wolności dla jednego lub drugiego narodu bez rewolucji powszechnej, bez wolności i równości wszystkich ludów, bez braterstwa wszystkich społecznie i politycznie uciemiężonych i wydziedziczonych.

Bez doświadczeń Wiosny Ludów nie można by zrozumieć dalszego etapu działalności Mickiewicza w „Trybunie Ludów" na wielkiej międzynarodowej arenie walki o wolność, postęp i szczęście ludzkości.

Wacław Kubacki

ANDRZEJ BRAUN

ŚMIERĆ W SŁOŃCU

W czwartek 21 lipca Achilles Nixos zapomniał imię matki
i dziewczyny

smutek i sytość wiarę pamięć
i radość i głód
Słońce osiągnęło wtedy swój najwyższy poziom
morze pokryło plażę
Rude mrówki wlokły warkocz przez wykroty
góry w najwęższym cieniu ochładzały stopy
szyby słoneczne cięły muchy, cieple szklarki
kozy szły do szałasu jak Mojżesz do arki
brodate. Nawóz zeschły wieńczył cmentarz szosy
ślady stóp, które przeszły i umilkłe głosy
Wirażu kamień biały drgał blaskiem jak tarcza
nagrobna, morze pełzło na klęczkach, motor już nie warczał
Loki z hebanu wplotły liść swój w kierownicę
sok purpurowy splamił szoferskie rękawice
czerniejąc w szarym kurzu od ciężaru winy
oczy skryły powieki, brzoskwini łupiny.
Tkwił podany do przodu jak pasterz, co usnął
spuszczoną dłonią z brązu szkło rozbite musnął,
morze płukało muszle, skubiąc żwir zielony
w krąg szczyty się modliły świetliste lub szare
i tylko cykał dalej na ręku zegarek.
Wkrótce tu może zabrzmią struny miłosnej gitary
szepty, ślady i cienie szafirowej jodły
wszystko to mu nie pomoże cieszyć się słodyczą gry
wspomnij, Achilles Nixos był młody i chciał żyć jak ty.

KROTOFILA, MINUCJA, FRASZKA

Zapomniana »literatura mieszczańska« XVII w.







Jawna spowiedź

Z Zawiśla poszli ludzie poście do spowiedzi,
Ale nie mogąc przebyć dla wielkiej powodzi
Za Wisłę, księdza każą zawołać do siebie —
Co czynić, niechaj mamy naukę od ciebie.
Tam pleban zapytał ich: Co za grzechy macie?
Takie jako i tak rok, jeśli pamiętacie.
Pokutujcież jak tak rok. Idźcie do dom zgoła,
Ja też wrócę się drugich słuchać do kościoła;
Jednak jajec, kołaczy przynieście w pogodę —
I tak ci ich on pleban rozgrzeszył przez wodę.

Pannom dla warkocza

KTÓRA szpetny warkocz ma, fortel na to powiem:
Nasmaruj go z kilka raz onym istym krowiem.
Jedno takie obieraj, co dobrze dojźrzałe,
I czarne włosy będą, i długie niemałe.
Po ogonieć to poznać, co z nim krowa chodzi.
Znać to, iże tam bujno grzeczny się włos rodzi.
Są niektóre, co włosy aże przysiadają,
Dlatego, że jak krowy tak właśnie działają.

Fraszka

I to ujdzie, mniemam, za fraszkę.
Obłapiłem w mięsopusty Kaśkę.
Dałem jej ślak od sukna w kolędzie,
Pewnie Stasia powijać weń będzie.

Fortel na złe piwo

JEŚLIĆ by się na szynku piwo nie udało,
Nie daj że go za młodu, niech postoi mało.
Gdy je będziesz miał począć, wystaw że przed domem,
Dziewkę, grzecznie przybraną, z samorodnym kramem.
Co by wabić umiała; bo drugi o piwo
Nie spyta, jeśli dobre, polezie co żywo.

Na zgagę i na gardło

GDY kogo pali zgaga, albo boli gardło,
Całuj babę w półdziałko, co się nie utarło.

O płeszce

PANNĘ pchła ukąsiła w słabiznę pod brzuszek,
Wnet że ją panna spłoszy; pchła skoczy w kożuszek.
Panienka nogi stuli od wielkiego strachu,
Ona pchła musiała wleźć do ciasnego gmachu.
Próżno to, ma strach oczy; choć nie wpadło w ręce
Panieńskie te to pchlątko, przecię było w męce.
A słusznie ją Bóg skarał, tę pchłę niewstydliwą,
Śmiała w smaczny kęs szczypać panienkę cnotliwą.

Cud w roku 1613, a miesiącu dniu stycznia jedynastym

W Słonimie męża otruła niewiasta,
Na gardle była sądzona od miasta;
Rozkazano ją utopić na wodzie,
Co po niej chodzą wiciny i łodzie.
Nogi żelazem miała okowane
I ręce opak powrozem związane.
Zepchnął ją kat wznak z mostu wysokiego,
Niosła ją woda do brzegu jednego.
Na strzelenie z łuku norkiem płynęła
O, pół godziny dobre w wodzie była.
I wyszła sama na brzeg z onej wody,
Namniej na zdrowiu nie odniosła szkody.
Nie wiem, czy ją Bóg, czyli czart ratował,
Iże się sługi swojej użałował.
Bowiem się znowu bawi niecnotami,
A widzi mi się, iże i czarami.

Szpiklerz jasielski

TROCHĘ niżej od Krosna Jasło położone,
Które trzema wodami w koło otoczone.
Ryb dostatek ma w sobie i świeżych, i słonych,
A co większa i strucel foremnych plecionych.
Który chleb na kilka mil w inne strony wożą,
Taka w Jaśle obfitość za pomocą bożą.

Klin klinem wybić

PODPIŁEŚ sobie wczora
Dobrym winem z wieczora;
Jeślić faluje głowa,
Pij znowu będzie zdrowa.

O jednym co Żyda zabił

SOKÓŁ, czy Sokołowski, od ptaka nazwany,
Żyda zabił tajemnie i w rok poimany.
Chciał był zażyć fortelu, uciekł do kościoła,
Ale księża nie chcieli takiego Sokoła.
Mogłeś ty był polecieć, ubogi Sokole,
W cudze kraje, albo też gdzie w szerokie pole.
Dostałeś był zdobyczy, nie umiałeś użyć,
Bóg ci też tu na świecie nie dał długo płużyć.

Do bardzo, ale to bardzo niedawna, przeciętny polski inteligent wyobrażał sobie, że literatura polska XVI wieku — to był tylko Rej i Kochanowski; XVII — Szymonowicz Zimorowicz. Gdzieś tam na boku nieco kazań — tak, głównie kazań — Skarga, Warszewicki, Birkowski. No jeszcze i Potocki Wacław. Ale wszystkiego tego razem wziąwszy mało, bardzo mało. Każde stulecie po parę nazwisk, kilka pozycyj — i nic więcej. A i z tych pozycyj ileż było naprawdę znanych inaczej niż tylko z nazwiska? Inaczej niż kilkunastu profesorom i kilkudziesięciu studentom z polonistycznych, uniwersyteckich seminariów? „Cztery wieki fraszki polskiej", opracowane przed wojną przez Tuwima, nie profesora, a właśnie poetę, poszerzyły znajomość literatury staropolskiej lepiej niż tomy uczonych monografii, obłożonych przypiskami, dociekaniami i nudą. Okazało się, że tej literatury staropolskiej było o wiele, wiele więcej; że nasz wiek szesnasty to nie parę, ale kilkanaście, ba, kilkadziesiąt nazwisk. Wiek siedemnasty — również. Pewno, że nie były to pozycje na miarę Mickiewicza czy Szekspira; ale czy dzisiaj czytamy same rzeczy na takim poziomie; pewno, że były to częstokroć rzeczy grube, dowcipy tłuste, trącące „karczmą i stajnią". Ale czym trąci wspaniała proza Rabelais'go i soczysta Montaigne'a; a czegoż nie znajdziemy w samym Szekspirze; jakże trzeba oczyszczać z ordynarności Cervantesa; ileż znajdujemy ich u Swifta; a czy i sam Calderon jest od nich wolny? **Cały** europejski wiek XVI, **cały** wiek XVII, ba, i następny jeszcze, to były wieki grube, rubaszne, sprośne. Niemniej ani Anglicy, ani Francuzi, ani Włosi nie odwrócili się od nich plecami...

Toteż należy jedynie przyklasnąć Polskiej Akademii Umiejętności, która w czterech wielkich wydaniach zbiorowych dokonała obszernej antologii tej właśnie literatury staropolskiej drugiej, trzeciej, może i czwartej klasy, obejmując tym „polską lirykę mieszczańską", dalej „polską fraszkę mieszczańską", wreszcie (w przygotowaniu, na pewno najciekawszą) „polską satyrę mieszczańską". Zapewne w odróżnieniu od ziemiańsko-dworskiego charakteru innej poezji. Także w uwzględnieniu mieszczańskiego, łykowskiego pochodzenia większości autorów. Ów Adam Władysławjusz, Jan z Kijan (czy z Wychyłówki), Baltyzer czy Sowizdralius, czy Trztyprztycki lub Żabczyc, byli przeważnie pochodzenia mieszczańskiego. Nie postawiono im pomników, zagubiono ich nazwiska, żaden student nie obryje się na egzaminie z ich winy, albowiem wiadomości o sobie pozostawili skąpe. Natomiast pisemek wydali dość hojnie. Tak, nie były to arcydzieła. Nie były to podniosłe myśli. Nie rodziło się to w kościele, ani na dworze. Nie polerowało. Powstało w karczmie, za ławą (nie rzadko i... pod ławą), przy kuflu piwnym i okowitej szklenicy. Czy jest w swym charakterze mieszczańskie? Jest po prostu... pospolite. Takie same fraszki mogli sobie opowiadać szlachcice z Upity jak łyki z Biecza; a i chłopu nie były obce. Karczma i pewna tematyka zbliża stany; zwłaszcza zbliżała w tym czasie.

Tematyka owych fraszek? Ależ życiowa, ludzka, owoczesna. Tematy seksualne nie zajmowały wtedy, niestety, mniej miejsca niż w naszym życiu żołnierskim, zbiorowym czy w karczmie dzisiejszej. Dobrotliwe skargi na duchowieństwo przypomną niejedno, jakie i dziś usłyszeć można na wsi. W niczym też nie przeczą głębokiej religijności owych wieków. Tam skarga na podatki, ówdzie na złe piwo, gdzie indziej nieśmiertelne kłopoty małżeńskie. Gdzie indziej o pijakach. Tam znowu o Żydach czy złych sądach, nie rzadko o złych drogach, złej monecie, złej służbie. Nie, nie jest to literatura podniosła. Jest jak i jej wiersz; chropawa, szorstka, prostacka. Ale prawdziwa. Konterfekt naszych przodków nie wygląda w niej bardzo kasztelańsko. Ani anielsko. Bliższymi są za to jurnym prostakom, którzy zapełniają piastowską powieść Gołubiewa, niedalecy naszych niedzielnych pijusów w jakiejś Kobyłejwoli czy Moszczenicy. Ale wyglądają dość autentycznie. Tak, **tacy** oni byli. Takie były ich żarty, ich słownictwo, ich zainteresowania, ich boleści. Oto jaka literatura szła w owe masy. Oto, jak wyglądali polscy Rabelais'owie. Oto dowcipy, które miał na ustach syn Zbyszka z Bogdańca i komilitoni Rzędziana, ów szeroki polski plebs; a i pan Zagłoba z nie inną wędrował facecją. Czy w wykopaliskach interesują nas tylko korony królewien i zbroice hetmańskie? Naszym jest i garnek, i obryw sochy, i ciżemka mieszczki. (To może bardziej nawet było właśnie Polską). Owe fraszki swywolne bywały śpiewane i gadane: ścigane nieraz przez moralistów, wykrawane z druków. Uchowały się cudem nieledwie; mówią nam autentycznie, choć zapijaczonym nieraz głosem, o tamtych Polakach. Wiemy dobrze, że byli to zacni ludzie i przed bojem śpiewali „Bogurodzicę", a po boju „Te Deum". No, ale tak w domu, na codzień, gdy sąsiad przyjechał w szarugę, gdy miód, tokaj czy okowita uweselała wieczór, nad kuflem i w zabawie śpiewali chyba nieco inne piosenki?

Próbowaliśmy z tomu „Polska fraszka mieszczańska" w opracowaniu Karola Badeckiego dać nieco owych fraszek. Może poza zbiorem Polskiej Akademii Umiejętności ukaże się tom, który, jak kiedyś „Cztery wieki fraszki polskiej", rozprzestrzeni znajomość tej zaginionej literatury?

Wybrał i opatrzył wstępem:

Ksawery Pruszyński



Na ożenienie

ŚPIEWA słowik po lesie, samice szukając,
Zażywa złych niewczasów, po drzewie latając.
Mienie czas, nim ją najdzie; potrzeba pracować,
Kto sobie towarzysza k myśli chce znajdować.
Lata z nim swe trawić ma, nie rok, nie godzinę:
Uważ, kto się żenić chce, pilnie tę przyczynę.

O Jędrzeju

JĘDRZEJ z Kocka, woźnica, posłan do Lublina
Po szarą maść. Lecz, jako to prosta chudzina,
Nie pytał jej w aptece, poszedł między kramy,
Gdzie siedzą grzeczne panie z sudamnemi bramy.
Wołają nań: Braciszku, a co chcecie kupić?
Rzecze: Szarej ci maści. Dalej nie chcą mówić.
Jechał przez niej do domu, prawił o nowinie,
Że niemasz szarej maści we wszytkim Lublinie.

O plebanie z klechą

PLEBANOWI jednemu polować się chciało,
Wezwał do siebie klechy, szli do lasa mało.
Na to szczęście obaczą zająca przy krzaku,
Rzecze pleban: Chwytajże, boś ty chybki, żaku!
A zając im uskoczy nie nazbyt daleko,
Radzi klecha z plebanem, by go dostać jako
Potym pleban: Magister, chytre to stworzenie,
Dali go nama Pan Bóg, mam ja już korzenie,
Ba i dzban piwa będzie! A magister miły,
Poskoczywszy dalej w las i ze wszytkiej siły.
Obaczywszy zająca krzyknie na plebana:
E c c e l e p u s, prałacie, zastąpcie od łana!
A zając dalej w nogi. Pleban klesze łaje,
Że kpy na zając, biku, siłać nie dostaje.
Mruknie klecha na księdza: A diabeł rozumiał,
Żeby też leśny zajac po łacińsku umiał.

Na żołnierza cudzego

TO jest fortel nawiętszy na Niemca zbrojnego,
Otoczyć go ze wszech stron, uczynić głodnego.
Zastąpić wszytkie drogi, żywność zahamować,
Nie trwa długo w taborze, musi wnet rokować.

O chorym, co na koniu chciał do kraju jachać

KSIĄDZ ubezpieczał jednego,
Będziesz dziś w raju, chorego.
On powiedział, że nie mogę
Chodzić w tak daleką drogę.
Na koniu bych jechać wolał,
Tedy bych w tę drogę zdołał.
Albo tak uczyń, kapłanie,
Jakoś to w duchowym stanie:
Idź za mię do rajskich włości,
Niech pokutuję za złości.
Poprawię żywota swego,
Weź tam wszytko, co jest mego.

Mąż do nieba nie chciał dla żony

JEDEN człowiek świętemu Piotrowi rad służył
I dla niego kłopotów na tym świecie użył.
Więc, gdy umarł, wrota mu otworzył do siebie,
A żona jego już tam przed tym była w niebie.
Ujźrzawszy ją, wrócił się i rzekł: Chcecie wiedzieć,
Wolę ze diabły w piekle, niż z nią w niebie siedzieć.

Która świetcka miłość nadłuższa

FRANTOWKI w wenusowym rzemieśle pytano,
Którą by świetcką miłość za nadłuższą miano:
Szlachetcką, bądź kupiecką, czy chłopa prostego?
Na co, nie używając rozmysłu długiego,
Powiedziała: Iż ja to kupcom przypisuję,
Których nie bez przyczyny tym to pokazuję:
Iż oni od swych domów daleko bywają,
Przecię żon swych, bo dzieci rodzą, dosięgają.

O dziewce, co się jej podobał skrzypek

JEDNA dziewka na skrzypka ustawnie patrzała
I koniecznie go sobie za męża mieć chciała.
Ale jej matka tego wzbraniała tak srodze,
Wiedząc, że łotr, nie życąc do złego niebodze.
Rzecze: Spodobał mi się, bo prędko przebiera
Palcy, grając w skrzypice, aż serce umiera.
Mniemam, iże też będzie prędki w mej robocie,
Kiedy mię będzie cieszył po jakim kłopocie.

Kto mądry na świecie

DYSKUROWALI szlachta w proszowskim powiecie,
Kto za mądrego ma być poczytan na świecie?
Jeden szlachcic ozwał się, mówiąc: Ja tak sądzę,
Że ten prawdziwie mądry, co zbiera pieniądze.
Który umie pomnażać przemysłem dochody,
A wedle nich miarkuje doroczne rozchody.
Rządny, robót domowych i polnych pilnuje,
W szatach, w jadle, w pachołkach, w koniach nie zbytkuje.
Srebrne dziś w Polszcze wieki, wieki prawie złote,
Srebrem dostojeństw dojdziesz, prędzej niż przez cnotę.

Lekarstwo na pchły

SZLACHCIC szukał lekarstwa, aby pchły zagubił —
Szalbierz piasku nazbierał i za to mu ślubił,
Że to jest pewna sztuka. Szlachcic też zaniechał
Pytać, co więcej z tym czynić. A w drogę wyjechał.
I że zabaczył spytać, wspomniał sobie w drodze
W kilka mil, kazał nazad dowiedzieć się słudze.
Ten przyjedzie do chłopa; powie, trzeba wpychać
W gardło piasek wierciochem, tak pchły będą zdychać.
Wrócił się, powie panu. Pan: Toć mię oszalił,
Będę go, nazad jadąc, kijem dobrze walił.

FRANCISZEK GIL

ZAPISKI DO REPORTAŻU O SZCZECINIE



Widok z Wałów Chrobrego

Czym jest to miasto?

Młodsi publicyści nazywają je „przyczółkiem wielkości". Starsi „grodem Trzygłowa". Ministrowie — sztandarowym obiektem odbudowy. W kawiarniach sopockich odpierają niedbale — dziura.

I w kraju nieraz zadawano mi to pytanie: „Jak Szczecin?"—i że „Nie musi tam być szczególnie, skoro przez parę miesięcy nie mogłem się urządzić".

Za każdym razem chciałem odpowiedzieć, że w Szczecinie są Wały Chrobrego; że jak Oksywie ustawiają przychodnia wysoko nad wodami: twarzą ku sinym wzgórzom pomorskim, zanurzającym się w deltę od wschodu; że w dole, w konarach rzeki, rośnie port: maszty statków, dachy składów, szare olchy i stalowe suwnice. Chciałem opowiedzieć, że w dżdżyste, jesienne wieczory od Zalewu Szczecińskiego... ale nie tak łatwo powiedzieć, dlaczego się mieszka w Szczecinie, a nie w Krakowie. Moi przygodni gospodarze też nie umieli nigdy do końca wytłumaczyć mi swojej Warszawy i swojego Śląska.

Kiedy przyjechałem tu po raz pierwszy, pora była wąska, listopadowa i Szczecin — widzę to dobrze dopiero tej wiosny — ze wszystkich kolorów — był w najbrzydszym. W tej szarudze, w Muzeum Miejskim, otwierano drugą wystawę plastyczną. Na zamku patroszono krypty. Któryś z książąt pomorskich, zdaje się, Franciszek I, leżał na posadzce kaplicy w przegniłych resztkach skórzanego kołpaku. Nigdy nie myślałem, że zostanę tu na stałe.

— Dobrze by było, żeby pan był jutro na otwarciu cukrowni w Gumieńcach — rzekł do mnie niedługo po przywitaniu administrator tej ziemi — sto tysięcy worków cukru bądź co bądź...

— Dobrze by było—ciągnął dalej — żebyście się zapoznali z dyrektorem Urzędu Morskiego... żeby pan był w Delegaturze Rządu u kapitana B. — bardzo porządny człowiek, mógłby panu dużo powiedzieć... Był tu także od początku inżynier N... zresztą niech pan buszuje. —

Za oknami, w ramie prostych alei, słały się daleko, aż gdzieś pod przedmiejskie lasy, ujęte w dwie ściany will, Jasne Błonia.

Deszcz nad Odrą padał tego dnia jak z nut. Liczyłem, że wpierw zagrzeję się trochę w mieście, a potem dopiero zacznę przekraczać szare jak bieżący listopad bramiska nadrzecznych fabryk.

Mój rozmówca zawrócił znów przez wielki, rozległy gabinet. —

— Mam żal do waszego cechu. Nikt tu jeszcze nie był — ani z „Kuźnicy", ani z „Odrodzenia". Żeby choć raz ktoś przyjechał, popatrzył... był jeden — mnie akurat wtedy nie było — chciał willę i na drugi dzień wyjechał. —

Myślałem o tej cukrowni. Ta gościnność, to była samotność. Postanowiłem jechać. Od rana już ziemia stawała się wciąż bliższa: żyła jak wszędzie. Dachy fabryk, ogrody, długie ściany magazynów, kominy, szare zbiorniki, ludzie z dźwigniami, kluczami i młotami, wszystko to wykłuło się nagle z publicystycznej pisanki o Pomorzu Zachodnim.

Postanowiłem jechać, choć nie lubiłem uroczystych otwarć. Miałem do nich pretensję, że oddalają od prawdziwych dziejów fabryki. Że jakąś papką obywatelską wymulają rubaszną plastykę zbierającego się w kupę warsztatu. Uroczyste otwarcie fabryki to tak jak artykuł wstępny od tyłu.

Cóż można bowiem widzieć na samym otwarciu?

Przyjechałem rano od strony Stargardu. Kominy dymiły brudno w obojętne niebo. Był to znak, że cukrownia jest w ruchu. W lecie czworokąt zabudowań fabrycznych stoi na płaskowyżu cichutko, prawie nie daje znaku życia.

Co to wszystko mówi o Szczecinie?

Poznawałem to miasto od południowego zachodu, od tej nadgranicznej cukrowni i dlatego trudno mi się od tamtej, ściszonej przez Cmentarz Centralny strony uwolnić.

Tego dnia nie znałem jeszcze Wałów Chrobrego. Może to jedno byłoby wskazówką: tysiące ludzi postanawiało zostać w Szczecinie — tu właśnie na Wałach Chrobrego. W miejscu, gdzie wzrok przekraczając kanały, skacząc przez wyspy i dźwigi, nie może zatrzymać się bliżej niż na przeciwległej ramie delty — na Pomorzu. Gdzie dziki ale spokojny, pogodzony już z technicznym nurtem stuleci ogromny węzeł wód obejmuje człowieka jak łupinę.

Ten taras i ten widok zawsze wynurzają się w późniejszych rozmowach z ludźmi, którzy osiedlili się w Szczecinie. Zawsze w jakimś czasie u początku.

Siedem kilometrów stąd na północ wstrzymuje rzekę nabrzeże Huk, pierwszy dźwig, którym w delcie Odry rozpoczęliśmy przeładunek węgla. Dźwig, od którego rozpoczynał się polski port Szczecin, formujący się wpierw u dawnych nabrzeży przemysłowych. Pierwsze wagony z kopalń i pierwsze barki z Koźla stawały na pierwszy swój szczeciński postój przy tym nabrzeżu. Stąd po raz pierwszy w Szczecinie ramię dźwigu przeniosło nasz węgiel na szwedzkie szkunery.

Siedem kilometrów na południowy wschód od Wałów, nad ogromnym jeziorem leży Dąbie — lotnisko Szczecina, stacja węzłowa i lewobrzeżne przedmieście portu.

Siedem kilometrów na północny-zachód — willowe, w lasach schowane Głębokie, kąpielisko miasta.

Pięć kilometrów na południe — szczecińskie Gumieńce — graniczna stacja i cukrowniane osiedle. Miasto liczy 140 tysięcy mieszkańców, ale na obszarze dwa i pół razy większym niż Warszawa i pięć chyba razy takim jak Kraków.

Tysiące ludzi rozprawiało się ostatecznie z wahaniami, czy zamieszkać w Szczecinie — patrząc z Wałów Chrobrego nad port, nad dźwigi, pokłady statków i dachy wysp. W miejscu, w którym urbanistyczny rozmach miasta wiąże się ze wspaniałością wód.

Czuli ci ludzie z Płocka i Wągrowca, nawet ludzie z Wilna i Lwowa, jak poszerza ich ten obszar. Jak rozbudowują ich życie te wyspy, te kanały, te ze wszystkich stron świata wpuszczone w port bocznice i drogi: do Skandynawii, do Południowej Ameryki, na Morze Śródziemne i na Pacyfik. Czuli, jak te szeroko cięte ulice, z rozmachem kładzione place, daleko w lasy i ogrody przerzucane dzielnice wzięły ich życie na nowe szersze szlaki.

Dokonywała się w obliczu tego widoku nieodwracalna emigracja: nie było stąd powrotu, spośród tych wód, bocznic, mostów i kanałów, do małego miasteczka, do życia zamkniętego kościołem, apteką i gminą, choć obornickie i wągrowieckie wnętrza niejeden jeszcze rok krążyć będą po szerokich bulwarach portowych.

Kiedy patrzyć z Wałów Chrobrego, jakby tuż pod nogami leży Wyspa Grodzka. Jeszcze minionego lata jej południowy cypel wcinał się w port paszczękami obalonych w bombardowaniach potężnych konstrukcji dźwigowych. W gorące przedpołudnia lipca dźwignęły je wpierw w górę, a potem zabrały częściami wielkie, pływające dźwigi.

Na brzegu został tylko czerwony, rozwalony dom Drzewa koło domu są wyższe, jakby je ktoś dawniej posadził i pielęgnował, z tyłu za ruiną od razu marnieją w haszcze i wikliny.

Latem wyspa gęstnieje; wzięta w ciepłe, parujące odnogi Odry wybucha zielenią, splata coraz wyżej listowiem. Z barek cumujących u jej brzegów przeskakują na ląd chłopcy, z węglem wędrującym Odrą. Parę kroków w głąb, gną się bezpańskie wiśnie, grusze i śliwy. Chłopcy buszują w działkowych ogródkach. Odżywiają się owocami wyspy załogi pływających dźwigów, wydobywające zatopione u brzegów szkunery i promy. Płyną narwać sobie wisien w środku Odry nocni strażnicy motorówek.

Na pierwszej z brzegu wyspie nie ma ani kranów, ani wysokich betonowych nabrzeży, na których usłałyby się gniazda kolejowych torów. Otoczona przez krążące ramiona kranów swej sąsiadki — wielkiej Łasztowni, przez okręty ładujące u tamtych barier i mostków, obstawiona od północy przez ciemne ściany ogromnego jak więzienie elewatora, od zachodu opięta Odrą i nabrzeżami przemysłowymi, a dziś węglowymi — leży tak u podnóża kamiennego tarasu, gdzieś w dole wielkich pięter i wież obserwacyjnych nadbrzeżnych gmachów.

Oto jest pierwsza wyspa. Dzika w sercu miasta Jakby wypoczynkowa.

Prawdziwy port, to trochę dalej w wyspy i przekopy. Nie ma go ani przy nabrzeżach Wałów Chrobrego, ani tuż po drugiej stronie Odry za mostami. Brzegiem rzeki idzie po obu stronach strzaskana smuga.

Krany pochowały się do wewnątrz, w gąszczu wysp.

Czy tymi widokami można wytłumaczyć Szczecin — rzekę i miasto od tysiąca lat ciągnące na północ? Czym jest to miasto?

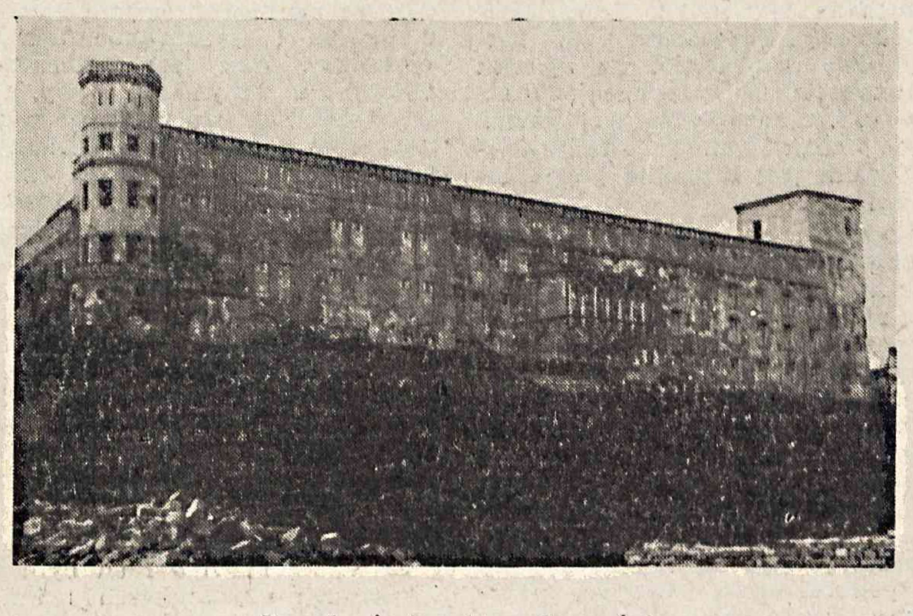
Fryderyk Wielki, wielki dusiciel Polski, pisał w swoim testamencie: „Kto posiędzie ujście Wisły i Gdańsk, będzie większym panem Polski niż król, który w niej panuje".

Wiele razy, chodząc po Szczecinie, wypatrując jego drogi wśród dziejów, wiążąc fasady, nabrzeża, dzielnice i place przypominałem sobie tę odpowiedź; szczególnie naprzeciw Muzeum Miejskiego, gdzie w ramie równo, jak w ordynku wojskowym ustawionych pni ostał się cokół półurwanego pomnika — marmurowy cokół — „Friderico II Pomerania"—z dwoma stopniami podstawy. Latem 1945 roku pruski król został wygnany z zacisza koron czterech drzew.

Na starych sztychach tej wielkiej nowoczesnej ściany w tyle nie było. Był pruski „garten", żelazne sztachety, budka wartownika i za parkanem „egzerzierplatz" obstawiony podniesionymi nogami żołnierzy i parterowymi koszarami. Landser pilnował bramy, patrzył na króla na Königsplatz.

Dziś Königsplatz zwie się placem Żołnierza Polskiego.

Po cóż szukać treściwszego testamentu dotyczącego ujścia Odry i Szczecina niż słowa, które zostawił nam zwalony z cokołu krzyżak? Przy placu Żołnierza ułożył się plac Lotników. Stąd na plac Grunwaldzki, gwiaździsty plac Szczecina i dalej, na plac Niezłomnych i znów dalej pasażami pod piętra, aż w perspektywę Jasnych Błoni i wzgórz Lasu Arkońskiego biegnie aleja Jedności Narodowej: jak Pola Elizejskie od placu Zgody po Łuk Tryumfalny na placu Gwiazdy w Paryżu. Ten sam przecież Haussmann przebudowywał stolicę Francji i rozbudowywał Szczecin.



Zamek piastowski w Szczecinie

Wiosną 1945 roku wszędzie tak nazywano ulice na zachodzie: w Szczecinie i w Wałbrzychu, w Zielonej Górze i Strzegomiu, w Słupsku i Lignicy.

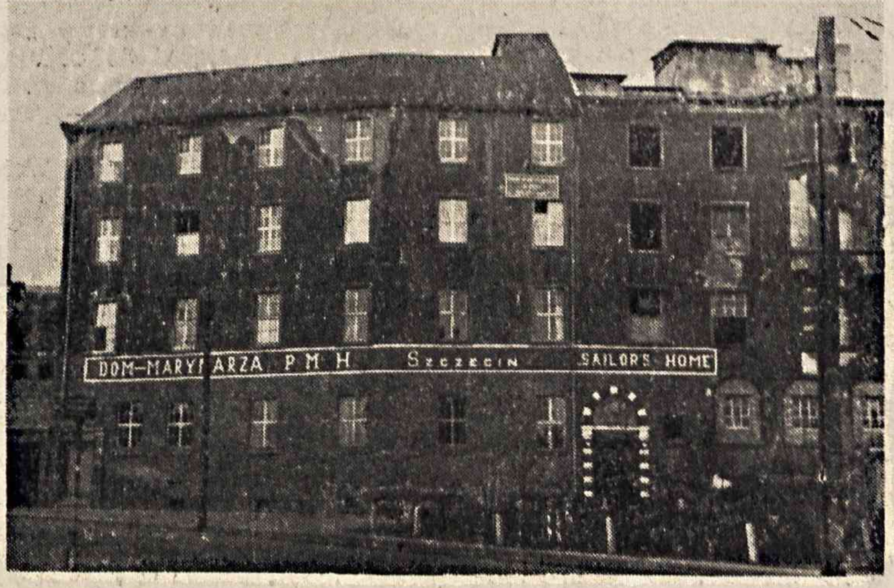
Tego, że są nad morzem w Kołobrzegu i nad Odrą w Szczecinie, tego, że są tutaj razem z Polską podrzeszowską i podkrakowską — ludzie nie umieli wtedy jeszcze inaczej nazwać niż niepodległość, jedność i zwycięstwo. A potem tak szybko objęła ich powszedniość — prostota faktu, że żyją, pracują, robią wesela, chrzczą dzieci i chodzą na cmentarz w Szczecinie, że opuściwszy ku temu codziennemu spojrzenie, nie podnieśli go już i zostawili tamte nazwy wysoko. Dziś są one już trochę oderwane od naszego tutejszego życia: ta niezłomność, niepodległość i bohaterskość od tych ślubów, urodzin, chrzcin, pogrzebów — to już jest dzień w dzień droga na fabrykę, do portu, co tydzień do kościoła, na zebranie i zabawę.

Ale wtedy, ci co tu pierwsi weszli, tych stupięćdziesięciu Polaków, którzy pierwszego dnia zebrali się przed pełnomocnikiem rządu na tym placu Niezłomnych — tak tylko umieli tego kraju dotknąć. Polski kształt Szczecina, kiedy go mieli bliżej nazwać, jawił się przede wszystkim w idei, jakoś wysoko i historycznie. Dzisiejsze, bliższe sobie rysy nadali mu przecież sami, swoim codziennym życiem. Dziś zanadto już nawet weszli w biura i warsztaty, szkoły i stocznie, żeby i ten codzienny polski kształt miasta — równocześnie z boku widzieć i dostrzegać.

Ciągnąłem do tego miasta po nowość, ale w nim samym szukałem nawyku. Chodziłem na Wały Chrobrego, przyglądałem się odkopywaniu książąt na Zamku, rozmawiałem z pracownikami planującymi ten obszar. Nigdzie nie mogłem sobie znaleźć miejsca. Miałem wszystkie gościńce Zachodniego Pomorza, szukałem jednej trasy, jednej dzielnicy. Był to narowisty niepokój: za ustaleniem, za jedną drogą i jednymi ludźmi. Wciąż mi tu czegoś brakowało. Aż wreszcie, pod koniec pobytu, znalazłem tę trasę i to miejsce.

Dziś biorą stamtąd węgiel całe kolumny statków. W ciągu tamtych tygodni parę szwedzkich fregat powoli przesunęło się przed tym wspomnianym jedynym dźwigiem w Szczecinie. Spędzałem tu na „Huku" po kilka godzin dziennie, zostawałem i do nocy, choć naprawdę nie działo się tam nic ciekawego. Brzuchaty chwytak wgryzał się nieustannie w hałdy węgla i, ciężko kołysząc się, z rolującym świstem szedł nad luk. Niekiedy zdarzała się przerwa. Statek był źle przycumowany: chwytak zawadzał jeszcze czasem o linę masztu albo pociąg z innym ładunkiem zatarasowywał tor wagonom szybującym węgiel. Z luku wyłazili wtedy od trymerki chłopcy i starsi robotnicy, którzy w czasie wojny przeszli obozy i walące się miasta, a teraz mieli rozruszać ten port.

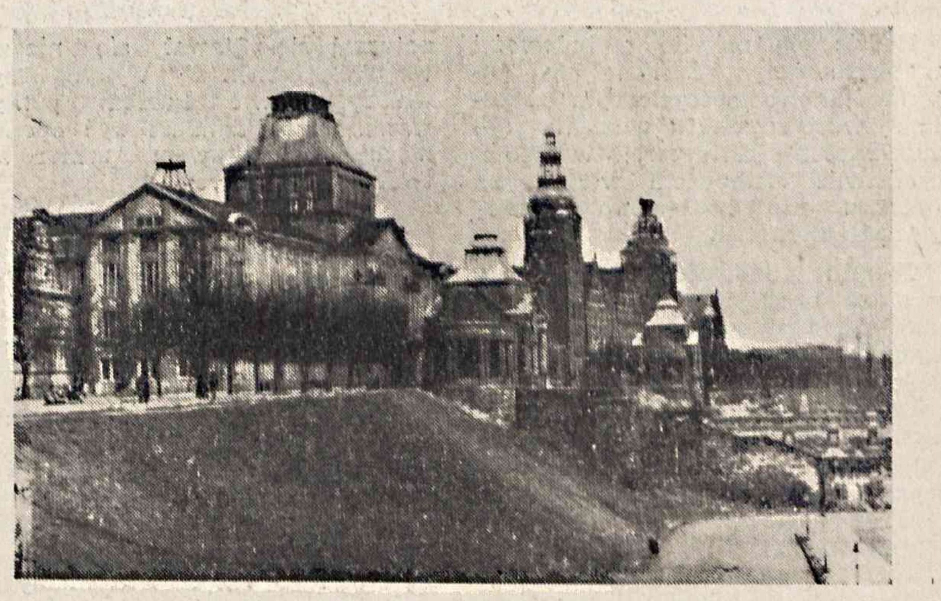
Noce wiały już grudniem, ale nad Odrą było zacisznie. Srebrne liny skąpanego w reflektorach szkunera cumowały gdzieś w głębi czarnego nieba. Kapral ze straży morskiej i wopista spoglądali od czasu do czasu na statek, na szumiącą w olchach rzekę. Daleko na północy zjeżdżał w zatokę wielki wóz.



Dom Marynarza

Tu kończyła się moja droga do miasta. Tu był Szczecin, którego szukałem.

Jak ćmy ciągnęliśmy do ciepłych, zaczerwienionych węgli w żelaznym koszu. Bractwo sadzało się na koksie koło ławeczki, na której grzali się sennie celnik i wopista.



Wały Chrobrego

Tłumaczyłem im, że reportażu nie będzie ani jutro, ani pojutrze. Że to w innym piśmie — nie w „Kurierze"

— My rozumiemy — odpowiadali

— pan to musi upiększyć. —

I takie są te nasze spotkania z ludźmi. My nie dajemy rady opisać, a oni myślą — „upiększyć".

Szczecin nie kończy się za swymi ostatnimi stoczniami. Wielki Szczecin zaczyna się na redzie Świnoujścia i plażach Międzyzdrojów — siedemdziesiąt kilometrów na północ od Kapitanatu Portu na Wałach Chrobrego. My piszemy „przyczółek wielkości". Dawny wyrobnik wągrowiecki Rogowski, dziś burmistrz w Międzyzdrojach, prawie wołając przypominał mi na odjezdnym w kwietniu minionego roku: Niech pan napisze, że prosty chłop jest burmistrzem.

Wielki Szczecin, to nie tylko osiedlenie się tysięcy ludzi w żelaznym gąszczu portu, nad morzem. Wielki Szczecin nie kończy się w prawobrzeżnym Dąbiu ani w nadgranicznych Gumieńcach. Wielki Szczecin zaczyna się daleko w głębi kraju, w dawnych przedmiejskich osiedlach wyrobników i bezrobotnych, długoletnich sług rozmaitych cudzoziemskich legii i kopalń, którzy w osiedlach tego obszaru stali się burmistrzami.

Wielki Szczecin, to miasto społecznego awansu. Przy wielkich piecach stołczyńskiego kombinatu „przesmażyło się" — jak powiadają inżynierowie hutnicy — tysiące ludzi z Kieleczczyzny i zza Bugu, ludzi, którzy w życiu swym częściej stykali się z cudownymi miejscami odpustowymi niż z szynami kolei.

Kraj ten przez nich samych odbudowywany brał ich zewsząd w gęstą sieć torów, kanałów, spławnych rzek i przewodów wysokiego napięcia. Nad Stochodem, pod Nową Słupią szli robić do dworu, co najwyżej do tartaku. Tutaj dom ich z jednej strony sąsiadował z obszarem portowym, z drugiej z dokami stoczni, z trzeciej z pomocniczymi zakładami huty, z czwartej z polami buraka dla bliskiej cukrowni.

Wciągał ich port, wciągały ich stocznie, wielkie piece i cukrowniane kampanie: wciągał ich przeładunek, remont kutrów, odbudowa mostów, uprawa „cukru" dla pobliskiego oddziału eksportowego i jarzyn dla sąsiedniego miasta. Pierwszego dnia szli do robót najprostszych, do czyszczenia placów ze złomu, z koniem i bez do zwózki wapna i cegieł. Huta odbudowywała się i oni rośli razem z nią. Rok żmudnej odbudowy — mozolnego składania huty po kawałku od nowa, to była wielka choć mimowolna lekcja organizmu technicznego wielkich pieców. Co zdolniejsi, zwykle ci, co już gdzieś kiedyś w życiu parali się ślusarką — zostawali tu maszynistami, majstrami. Oni w końcu razem z fachowcami - inżynierami, uruchomili hutę. I zostali z nią.

Oni z fachowcami-technikami odbudowali dwa długie, wysokie mosty na Wschodniej i Zachodniej Odrze. I nie wrócili już na wieś. Poszli dźwigać następne mosty, na innych przeprawach. Już jako fachowcy.

Wewnętrzny awans społeczny dawnych zabużańskich, podkieleckich gromad został tu na zachodzie gwałtownie poszerzony o przemieszczenie cywilizacyjne i — w głębi uprzemysławiającego się kraju rozpoczynającą się dopiero — rewolucję techniczną.

Wielki Szczecin, to wielka droga „prostego chłopa na burmistrza", technika i hutnika. To małe miasto kawiarnianych szeptów: „Panie, co ma robić prezydent miasta, jak on musi swoich urzędników uczyć pisać", i wielki obszar społecznego awansu.

Nie było tu uniwersytetu, nie było szkoły wyższej, kiedy obejmowaliśmy to miasto i nie jechali tu ludzie, którzy całe życie skupiali się przy uczelniach i laboratoriach. Jeszcze przed pierwszą wojną poznaniacy jeździli na studia dalej na zachód, do cichej, uniwersyteckiej Gryfii. W Szczecinie, w kwietniu 1945 roku nie osiedlały się nasze wyburzone gdzie indziej śródmieścia, nie ciągnęła do tego miasta jak do Wrocławia i w okolice Jeleniej Góry inteligencja. W Szczecinie osiedlały się peryferie.

Tysiące ludzi z peryferyj widziały w tym obszarze szersze niż wokół siebie oka społeczne — swoje życie od nowa. Czuły luz społeczny nowotworzącego się miasta — całą społeczną drabinę wolną.

Szli więc ludzie z altan w ogródkach działkowych, z oficyn i lepianek, ludzie niedawno gdzie indziej przez dotychczasowych ludzi tego miasta wypaleni i zbombardowani — obejmowali tu wielopokojowe, widne mieszkania z koniecznością innego układu życia w nich. Zajmowali kierownicze stanowiska w urzędach — o jakich nie mogliby myśleć w Kielcach i Poznaniu.

Odbywał się wielki proces dorastania — przestawiania na nowe proporcje gospodarcze i cywilizacyjne. Wypalona przez Niemców biedota poznańska i warszawska mieszka dziś w willach szczecińskich bogaczy, w krajobrazie tak dostatnio urbanistycznie podzielonym dla posiadaczy.

Z większości odwiedzanych miast uwozimy w oczach zdobne skrzydła odwiecznych zamków, stare mosty, pałace i wieże kościołów. Ze Szczecina pamięta się tylko wieże dźwigów, pomosty kranów, podniebne pętle przewodów W Szczecinie nie ma inkrustowanych barokiem fasad, nie ma stuletnich kościołów. Na ostrowach Warty w Poznaniu i Odry we Wrocławiu stoją katedry; na wyspach tych samych rzek w Szczecinie stoją dźwigi. Z dwóch świątyń, które dochowały tu w swych murach czas średniowieczny, ostała się w bombardowaniach jedna. Szczecin nie ma nie tylko starych katedr. Szczecin nie ma także swoich starych kranów, starszych bram portowych. Nie ma i nie było „szczecińskich szaf". Nie ma to miasto nawet w gruzach ulicy Złotników, Lwiej, Długiego Rynku. Szczecin jest najmniej historycznym miastem naszego zachodu.

Gdańsk, to miasto morskie, ale Gdańsk jak Wrocław otaczał się rzeźbami gotyku, ścichłymi przed frontonami kaplic placykami, ceglastymi dziobami starych żurawi. Ze Szczecina uwozi się widok wód. Ogromny widok dziko rozplecionej rzeki i odnogami wplecionej w nurt techniczny obszaru: w tory, mosty, przepusty, nabrzeża, przystanie i suwnice.

To jest rzeka miasta — przystań mórz. Te nad brzegami ustawione domy, te spichrze, te dźwigi, te betonowe nabrzeża i bulwary, żelazne polery, wszystkie te przystanie należą do jej wód. Kiedy patrzyć na nią tutaj, w ramionach kranów, Wisła pod Krakowem i Warszawą jest rzeką wiejską.

Wszystkie te urządzenia dla najwygodniejszego i najszybszego uchwycenia towarów, cały ten zespół środków transportu przyśpiesza ujście rzeki, gospodarcze ujście kraju.

Czy Szczecin jest „przyczółkiem wielkości?" Dla Rogowskiego ważniejsze było, żebym napisał, że „prosty chłop jest burmistrzem".

Co z tego dotychczas udało mi się wypowiedzieć, o czym tak przypominał mi rok temu wągrowiecki wyrobnik?

Niedołężna jest nasza publicystyczna mowa. Człowiek się potem wstydzi i już nigdy więcej nie chce pisać artykułów.

Franciszek Gil

W poprzednim 23 (184) numerze „Odrodzenia" z dnia 6 czerwca 1948 r.: **Ananiasz Zajączkowski:** Śmierć orientalisty. — **Witold Wirpsza:** O duchu praw nowych. — **Zygmunt Mycielski:** Sprawa Skiwskiego i towarzyszy. — **Jerzy Putrament:** Notatki o Oświęcimiu. — **Jerzy Broszkiewicz:** Choroba. — **Arnold Słucki:** Jak drzewa wiosną. — **Ewa Fiszer:** Dzieciństwo. — **Tadeusz Peiper:** Lope de Vega w „Owczym Źródle". — **Wojciech Żukrowski:** Ręka ojca. — **Zdzisław Hierowski:** Rocznica Bezrucza i sprawa realizmu. — **Mirosław Żuławski:** Na południu. — **Kazimierz Wyka:** „Gdziekolwiek ziemia jest snem". — **Henryk Markiewicz:** W kręgu Bolesława Prusa. — **Zygmunt Mycielski:** Notatnik muzyczny: Nowy statut Ministerstwa Kultury i Sztuki, XXXII koncert symfoniczny. — **Jerzy Płażewski:** „Pani Miniver", film produkcji amerykańskiej. — Korespondencja. — Camera obscura. — 14 ilustracji. — 8 stron. —

JALU KUREK

HEJZE INO, FIJOŁECKU

(O ludowości)

Będzie się mówiło o ludowości w ograniczonym zakresie tego pojęcia: jako o specyficznym zespole zjawisk z punktu widzenia jego służebności kulturowej w społeczeństwie. Albowiem właśnie na odcinku kultury sprawa ta uległa zafałszowaniu.

Termin „ludowość" doprasza się swojego analityka. W kraju Mickiewicza i Chopina, w narodzie zmuszonym przez sto lat żyć jednością rozbitych zaborów — ludowość posiadała głębokie i uzasadnione znaczenie. Oraz ważną rolę funkcjonalną w zasięgu kulturowym. Nie rozpływając się w strumykach regionalizmów, nie kultywując dywersyjnych ambicyj partykularnych mogła wzbogacać nasz całokształt kulturalny. Oczywiście w czasach niewoli bibułki Bełdowskiego z Kosynierem czy kalendarze wiejskie chowały w sobie także silny ładunek pozaliteracki. Taka bowiem ludowość, która wyrasta z istotnej konieczności i rzeczywistości (nie fingowanej, ewokowanej) — nigdy nie opóźnia kultury, przeciwnie, nadaje jej żwawe, samoistne tempo.

Ale w naszej płytkiej, dosłownie literackiej ludowości tkwi snobizm, estetyzowanie, epatowanie folklorem, wręcz zamiłowanie do egzotyzmu; jest w tym przecież jakaś funkcja odkrywcza. Kto się dziś na to łapie? Na bronowickie cnaty, na ciupagi góralskie, na pasiaki łowickie? To mało ważny drobiazg jak rym w poezji. Nie rekwizyty materialne, nie literackie inscenizacje określają istotę ludowości i torują drogę jej racji bytu. Jej prawo do życia leży w odrębnym myśleniu i czuciu.

Proszę nie sądzić, aby ktoś piszący gwarą ludową był prawdziwym „pisarzem ludowym". Nieraz to zakłamany literat, wprost grafoman usiłujący ścieżką łatwizny czy egzotyki przemycić się na szerokie wody kultury. Moda na wieś wykołysała wielu grasantów, koniunkturalistów, impresjonistów czy zwykłych rentierów wspomnień.

Kiedy czytam poprawne kulturalnie a rasowo chłopskie wiersze Nędzy Kubińca czuję w nich naturę tatrzańskich gór co najmniej tak dobrze i wyraźnie jak w gwarowych przyśpiewkach pastuchów góralskich. Trudno nie upić się potokiem zachwytów pianych nad zakopiańską cuchą. Ale kiedy się chwali, trzeba wiedzieć co, jak i za co. Rozlewa się ten podziw nieskontrolowany, nieodpowiedzialny, zaraźliwy, niewyrozumowany. Poza odruchem mody idzie w odsiecz temu renesansowi kultury ludowej uczucie, nie rozum (gryzie nas sumienie; ileż mamy do odrobienia w stosunku do wsi!). Tkwi w tym znowu ów światopogląd mieszczucha, wakacyjna ideologia zrodzona z pewnego egzotyzmu środowiska wiejskiego. Jak słusznie twierdzi jeden z poetów „idealizację wsi i przyrody wygrzała pierzyna mieszczucha na letnisku". Rozdmuchiwany przed wojną regionalizm, wtłoczony w urzędowy schemat, szedł fałszywą drogą, wynaturzał się. Stawał się nieomal rozporządzeniem wykonawczym władzy, prawie kursem polityki wewnętrznej, zamiast być spontanicznym przejawem samorodnej twórczości ludowej.

Zapytajcie chłopów, którzy w przeważnej części nie noszą strojów ludowych; dążą oni do zjednoczenia się w kulturze materialnej z miastem. Ideałem parobka na wsi jest marynarka i długie spodnie z bielskiego „cajgu". I krawat. A dziewczyny wiejskiej — krótka spódniczka i krepdeszynowa bluzka. Chłopski strój tradycyjny (niewątpliwie świątalny) kosztuje drogo, drożej niż zwykłe ubranie, wytwór zniwelowania materialnego ogółu. Nie mamy co rozdzierać szat z tego powodu.

Głęboki znawca tematu prof. Bystroń wnikliwie pisze o sztuczności rekonstrukcyj widowisk ludowych i o ich martwocie. Dlatego też rozumnie pojęta ludowość nie powinna iść w kierunku sporadycznego ożywiania muzealnych rekwizytów, a raczej winna dążyć do utrwalania tego, co jest istotą kultury ludowej, jeśli ją tak można nazwać (nieściśle, albowiem kultura jako taka jest jedna: ogólnonarodowa).

Swojego czasu przed wojną wrzała namiętna polemika o prawo gwary ludowej w literaturze. Pamiętam w niej jeden jedyny trzeźwy głos nieżyjącego już dziś K. L. Konińskiego. W powszechnym, bezkrytycznym upojeniu gwarą krzyczano:

— To tężyzna, to krzepa, to staropolska mowa!

Odpowiadam:

— Owszem, literatura odzwierciedla historyczne i miejscowe (terenowe) kształty i zjawiska mowy. Rozumiemy, co to jest pomnik literacki, świadectwo, ewokacja, dokument. Pisarz utrwala wielorakie oblicza językowe czy to zastane, czy to zanikające, czy to wreszcie wymyślone (archaizowanie). Jest to jednak zagadnienie techniczne literatury, albowiem zasadniczo literatura powinna zacierać różnice dialektalne mowy, a nie pogłębiać je; nie mówiąc o tym, że użycie gwary obniża i umniejsza wydatnie zasięg konsumcyjny utworu. Wprowadzenie gwary do języka literackiego (nigdy całkowite, zawsze tylko fragmentaryczne) musi być uwarunkowane artystycznym chwytem, a więc jest tylko narzędziem technicznym, środkiem wypowiedzi pisarskiej. Pamiętajmy, że nawet Tetmajer czy Orkan nie poświęcili swej twórczości całkowicie gwarze góralskiej, choć nią władali doskonale; panowali nad nią, jak tylko wielki pisarz może panować nad surowym tworzywem, traktowali ją jako materiał na barwę i soczystość języka, rozmieszczali gwarę artystycznie w konstrukcji utworów, nie zawsze wyrażając ją w pełnym brzmieniu, nie rzadko stylizując ją rozmyślnie. A któż w tej dziedzinie sięgnął im do kostek?

U wielu przemyca się właśnie nieporadność drogą gwary. Fotograficzna łatwizna pisarska jest zaprzeczeniem uczciwego wysiłku artysty. Cóż łatwiejszego niż zarejestrować w notesie kłótnię dwóch kumoszek na wsi? Tam, gdzie jest reprodukcja, nie ma mowy o interwencji pisarskiej. Posługiwanie się samą gwarą jako dowodem chłopskości literatury (może więc: ludowości) nie wytrzymuje najlżejszej krytyki. Powtarzam: wielcy pisarze unikali gwary nawet tam, gdzie tematyka dzieła narzucała i usprawiedliwiała jej rozległe użycie. Stosowali ją np. w wypowiedziach bezpośrednich bohaterów, używając wszędzie indziej języka literackiego.

Zresztą gwara na wsi i tak coraz bardziej zanika. Stąd też nie będzie ona wkrótce stanowiła żywej mowy i stanie się obiektem badań naukowych, lub w dziełach pisarzy tzw. pomnikiem literackim. Zdajemy sobie sprawę z tego, że im silniej wieś będzie się kontaktowała z miastem, im intensywniej będzie wyrównywała swoje braki cywilizacyjno-kulturalne, tym szybciej utrwali się i tam ogólnie przyjęty typ mowy współczesnej, języka literackiego, oświeconego czy inteligenckiego, mniejsza o nazwę.

Ludowość więc nie może być żadną miarą apoteozą rodzimej zacofanej biedoty ani sztucznie rozdmuchaną wysepką ojczystego egzotyzmu. Zapatrzenie się bezkrytyczne (tzn. oparte na czystym sentymencie) w parzenice Podhalan przeszkadza właściwej ocenie tego ważnego motoru kulturalnego, jakim jest rozumnie pojęta ludowość.

Mówi się np. miłość gór. Rozumiemy to. Ale kto wie czy z dwojga dróg do wyboru nie należało by raczej odrzucić sentymenty: ciupagę i kapelusik z muszelkami. Wejrzeć natomiast twardo w gospodarczą rzeczywistość wsi. Skończyć z gorszącym, poniżającym chłopa muzealnictwem ludowym, z pobrzękiwaniem ciupagą, z tą góralszczyzną na święto, z naskórkową, powierzchowną, zewnętrzną aparaturą form ludowych, a zająć się podkreślaniem istotnych, odrębnych, oryginalnych treści życia, myślenia i czucia chłopskiego. Niech ludowość uzyska swój zdrowy i należyty sens: niech utwierdzi przez wysoki poziom swego życia jednolitą i wysoką kulturę kraju. Ona nie powinna nigdy rozłamywać tej kultury na dwoje; jej swoisty zapładniający nurt musi wzbogacić, ujednolicić i podkreślić kulturę ogółu.

Istotne wartości tzw. kultury ludowej są u nas prawie niedostrzegalne, gdy jej drobne rekwizyty są nieraz przedmiotem troskliwej uwagi badaczy folkloru. A wkład tejże kultury w ogólny obraz kulturowy narodu jest ożywczy i potężny. Np. przyśpiewka gwarowa na chrzcinach podhalańskich jest rejestrowana przez badaczy jako dokument. Ale czy poeci, malarze, kompozytorzy potrafią ujawnić, ile ze swych natchnień winni są bezimiennym źródłom inspiracyjnym ludowym? Dlaczego nie jest przedmiotem badania uczonych np. zespół cech twórczych u człowieka samoistnie wyrosłego z gleby wsi, który stał się Kasprowiczem, Orkanem, Solarzem czy Witosem? Twierdzę, że uroczystości, pokazy, akty i obchody o charakterze teatralnym wpływają raczej na skostnienie nurtu kultury ludowej i zwężenie go w dotychczasowym muzealnym łożysku. Może właśnie przez tę izolację tamuje się wpływ strumienia ludowego do rzeki narodowej, utrzymuje się go w odrębności, nie mieszając z całością, którą mógłby zasilić wydatnie i oryginalnie.

Jak pisze Maria Dąbrowska — kto wie, czy duch dawnych uprzywilejowań i wyłączności stanowych nie zaważył na tej dotychczasowej izolacji kultury ludowej. Traktuje się ją bowiem w dalszym ciągu jako dokument archiwalny, jako folklor, a nie jako żywy, pulsujący wkład w dorobek kulturalny społeczeństwa. A przecież te dwie kultury (podział sztuczny i nieścisły, powtarzamy raz jeszcze): oświecona i ludowa działają na siebie wzajemnie, przenikają się, aby się wreszcie zlać w jedno.

Dlatego nie wolno traktować twórczości chłopskiej, sztuki ludowej czy obyczaju wiejskiego w oderwaniu od całokształtu zjawisk współczesnych, a więc i bez tła kultury oświeconej, która niemało wpływa na ukształtowanie, modernizowanie i stylizowanie tamtych czynników (tak jest!). Absurdem byłoby np. utrzymanie mowy, teatru, tańca i śpiewu ludowego w postaci sprzed kilkuset lat. Dlaczego nie żądamy tego od sztuki oświeconej? To byłaby bowiem muzealna anachroniczna rekonstrukcja. Dopóki poziomy kulturowe wsi i miasta nie wyrównują się — wieś ma prawo kultywować swoją rodzimą samorodną sztukę w warunkach aktualnych, biorąc np. z kultury „inteligenckiej" to, co jest dobre i przydatne dla niej, a oddając znów tamtej kulturze swoje specyficzne wartości. Taka celowa i rozsądna wymiana dokonywała się zawsze drogą naturalnego wyboru.

Jeżeli się mówi o racji bytu rekonstrukcji obyczajowych i kulturowych ludu, to nie czyni się po to, aby je negować, aby je likwidować, aby im zaprzeczać. Przeciwnie: aby ustalić ważność i samoistność tej kultury oraz aby wyraźnie ustanowić jej prawa służebności wobec kultury ogólnej. To, co lud przeżywa w ramach swojej życiowej ciągłości duchowej (nazwijmy to kulturą), wypracowanej przez wielowiekowy trud, powinno być żywym, stałym udziałem jego egzystencji, nigdy zaś dyktowanym przez obcych nakazem z góry, jakimś obowiązkowym programem.

Przed wojną mieliśmy działaczy ludowych, urządzających raz na jakiś czas takie obrzędowe święta folkloru. Nie tylko obrzędowe, niemal urzędowe. Obrzędy te nieraz trzeba było wydobyć z pamięci umierających — pisali ci entuzjaści. Bardzo pięknie. Ale to bogactwo nieznanych fragmentów kultury ludowej prosiło się o coś innego niż o szczupły, jednorazowy, elitarny pokaz na święcie gór; prosiło się o zapłodnienie nim kultury narodowej. Chopin i Szymanowski zasłużyli się stokroć więcej kulturze polskiej i światowej wciągając w orbitę swej twórczości polskie melodie ludowe aniżeli dziesięć festiwali podhalańskich.

W związku z tym zagadnieniem niepozbawiony znaczenia zasadniczego jest eksperyment, którego dokonałem niedawno na łamach jednego z czasopism literackich („Dziennik Literacki"). Oto opublikowałem tam cykl „Pieśni góralskich". Częściowo są to trawestacje znanych motywów, w większej jednak części zachodzi tu proces odwrotny: napisałem oryginalne utwory świadomie stylizowane na folklor zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym. W ten sposób pisarz zawodowy pragnie nadać wyraz literacki bezimiennemu kształtowi góralskiej piosenki, a więc ubrać pieśń ludową w bardziej artystyczną szatę zewnętrzną i wzbogacić ją o nowe wątki tematyczne. Praca szlachetna i ważna, a wymiana zupełnie racjonalna. Pieśń ludowa często była natchnieniem twórców. Pomyślałem sobie: dlaczego by nie można uczynić odwrotnie? Zapłodnić anonimową poezję ludową fantazją i pracą świadomego poety? Jest rzeczą pisarza nie tylko korzystać z poezji ludowej, także i ją kształtować. Koło obiegu twórczego w społeczeństwie będzie w ten sposób zamknięte. I tak będzie kultura w jednym kręgu czerpać soki ze swych źródeł karmiąc je jednocześnie.

Kiedy mowa o widowiskach ludowych, pisze się często o „czystości stylu" o „nieskażoności pierwiastków ludowych". Gdzież gwarancja i kryterium do ich osądzania? Obyczaj ludowy nie jest martwy, zmienia się, stylizuje, biegnie na równi z czasem. Prof. Bystroń dowodzi, że obrzędy ludowe były w stanie ciągłej zmienności; jeden i ten sam obrzęd czy obyczaj w poszczególnych wsiach przybiera inne barwy i kształty. Już więc w zamiarze „czystości stylu" przejawia się cała teatralność tych inscenizacyj. Albo się robi widowiska dla burżujów i gapiów (a może i dla zagranicy?), albo się je czyni udziałem zbiorowości, pożywką dla ogólnej kultury narodu. W takim razie nie może to mieć charakteru sporadycznego, lecz musi posiadać szeroką, naturalną ciągłość.

Nie jestem przeciwnikiem podtrzymywania ambicyj ludowych regionalnych. Ale dotychczasowa robota szła w kierunku fałszywym. Owszem, należy urządzać widowiska ludowe częściej niż raz do roku, w każdej wsi, w domu ludowym, w świetlicach, przy związkach młodzieżowych, w Samopomocy Chłopskiej — ale w zmienionych warunkach. Reforma rolna oraz upowszechnienie oświaty uprawniają nas do najśmielszych nadziei i w tym kierunku. Obrazki sceniczne z życia chłopa były czymś zawstydzającym; to gorszące kicze. Chłop jest żywym człowiekiem z krwi i kości, nie kukłą, nie śmiesznym egzotycznym stworzeniem, którego tańców i przyśpiewek słucha się z uśmiechem pobłażania. Gdzie w tym człowieku miejsce na pracę, na namiętność, na gniew i ból? Zamiast wąskich — krótkotrwałych widowisk ludowych można by pomyśleć o wprowadzeniu do szkół nauki o twórczości i sztuce ludowej. Twierdzę — bez demagogii — że dobra droga zbudowana z Katowic do Zakopanego stokami Babiej Góry podniesie naprawdę poczucie regionalne ziem, przez które będzie przebiegała. Umiejętna rozbudowa wsi, pożyczki na nowe domy, pomoc w gospodarstwie, komasacja, akcja traktorowa, nawozy sztuczne, szkoły rolnicze gminne, organizacje pasterstwa, działalność oświatowo - kulturalna, spółdzielnie wiejskie, montowanie nowych przemysłów na wsiach, przeciwdziałanie dezercji inteligenckiej dzieci wsi — wzmogą znacznie godność i dobrobyt poszczególnych gmin, które w ten właśnie sposób najdobitniej podkreślą wysokie poczucie swej „ludowości". W Kalwarii Zebrzydowskiej niedaleko Krakowa istnieje np. ośrodek rodzimego przemysłu stolarskiego. Założyć tam szkołę przemysłu artystycznego, zorganizować potężną spółdzielnię meblarską, obniżyć podatek tamtejszym stolarzom-chałupnikom, zainteresować młodzież miejscową zdobnictwem. Taki ośrodek postawi na nogi całą okolicę, da ludziom zarobek w szerokim promieniu. Rozwinie się tu przemysł, z nim zdobnictwo, z nim nowe motywy w sztuce, które zapłodnią artystów. Tak właśnie wnika kultura ludowa w kulturę oświeconą. Tak się podnosi kulturę regionu. Życie na wsi nie jest tylko skocznym tańcem po ubitej ziemi, albo wianuszkiem pieśni śpiewanych przy pasieniu krów; a taką mniej więcej stereotypową wizję dawała nam sztuka. My chcielibyśmy zobaczyć na wsi ład ziemi mądrze, pięknie zorganizowanej oraz życie ludzi oświeconych i niebiednych. Czy wymagamy tak dużo?

Prawdziwa ludowość ma takie same ambicje. Mówimy cały czas o aspekcie kulturowym tego zagadnienia, ale wiemy, że tak jak ciemnota sprzężona jest z nędzą, tak i oświata związana jest z dobrobytem materialnym. A więc prawdziwa ludowość nie przeszkodzi nam w dążeniu do idealnej, wzorowej wsi. Jej mieszkańca określać będzie wiele elementów, z których niektóre noszą cechy pewnej funkcjonalności kulturowej. Ale nie można powiedzieć, aby np. ludowość podhalańską określały kierpce czy ciupaga. One są narzędziami, wyrazami pewnych potrzeb życiowych; ich odrębność jest cechą wtórną. Góral tatrzański dlatego nosi kierpce, bo je sobie robi sam ze skóry, wypada mu to taniej. Niżej na Podhalu chłopi chodzą boso, on musi mieć kierpce, bo chodzi po skałach. Skóra podeszwowa musi być gruba, bo drze się na kamieniach. Portki są długie (krzaki) z grubej kosmatej wełny; grubej, bo na górach zimno, kosmatej, bo wyprawionej ich domowym niedoskona-

---

WOJCIECH ŻUKROWSKI

rysunki JULIUSZA KRAJEWSKIEGO

Ręka ojca

10)

— Jak mogłem do tego dopuścić, żeby odważył się mnie tknąć. — Szukał minuty, w której zrobił fałszywy krok, znowu wydało mu się, że tylko odsłaniając własną słabość, mógł sprowokować uderzenie. Jakże mocno pragnął, żeby o zajściu nikt nie wiedział, gdyby mógł, ukryłby je nawet przed sobą, przyjąłby chętnie wyjaśnienie: potknąłem się, uderzyłem o ścianę. Ciężko mu przychodziło strawić zniewagę.

Do pokoju wsunęła się pani Janina ze Stynką na rękach.

— Odjechali już — powiedziała z ulgą. — Co oni chcieli od nas? — Zobaczywszy, że mąż siedzi z zakrytą twarzą, podeszła bliżej, dotknęła lekko jego włosów. — Co ci jest Ludwisiu? Co ci zrobili?

— Proszę cię, dajże mi spokój — wybuchnął sędzia — czy nie mogę chwili pomyśleć. Musisz nade mną sterczeć? Dość mam tych czułości!

Zerwał się i nie patrząc na nią wyszedł z pokoju.

— Ludwiku! — zawołała — Powiedz choć słowo! Gdzie idziesz? Nie wychodź z domu, mogą zacząć strzelać!

Oddalał się poruszając jak automat, czuła, że go traci.

Usłyszawszy głosy z kuchni, chcąc uniknąć z kimkolwiek spotkania, Nahorayski wybiegł na podwórze. Słońce świeciło jasno. Na środku podwórza leżała na wpół obdarta ze skóry krowa, w zmętniałej, jakby dymem zaszłej źrenicy odbijała się wieża zamkowa. Za stajnią mruczały gawrony, słyszał zgiełk ptasi, miauczenie kawek. Obejrzał się. Twarze dzieci widniały przylepione do szyb w oknach na lewym skrzydle.

Skręcił za wozownię. Niespodziewanie natknął się na zwłoki Rosjanina. Serce ścisnął mu lęk. Stado wron falowało na gnojowisku. Niektóre podskakiwały bliżej i skrobały dziobami śnieg czerwony od krwi, przy twarzy zabitego. Ominął trupa szerokim łukiem, jakby z samym miejscem wiązał możliwość niebezpieczeństwa. Słyszał jeszcze długo syk piór, trzaskanie skrzydeł. Ruszył w głąb parku, wbrew instynktowi, który kazał się trzymać gromady.

Las zieleniał ciemnym kożuchem na szczycie jasnej ściany wapiennej. Było cicho i pogodnie. Śnieg chrzęścił pod butami, mimo że stąpał ostrożnie.

♣

— Proszę pani! Niech pani popatrzy, jakie mam łapki — wołał Włodzio wbiegając do kuchni. — Pani nie wie, a ja sam sobie drzwi otworzyłem!

Podniósł w górę ręce, miedziany drut miał owinięty od łokcia, w miejscu obciętych dłoni zagięty w podwójny haczyk.

— Teklunią mi to zrobiła, teraz mogę się z chłopcami w konie bawić...

— Widzisz Włodziu, już twoje porteczki przeschły — powiedziała dziewczynka. Podszedł i pomacał drutem.

— Naprawdę suche!

— Patrz pani — powiedziała Walercia — co ci Niemcy szkody narobili? Wpadli jak szatany, zarżnęli krowy i rzucili... Trzeba było by zejść i wyciąć trochę mięsa, zanim wrócą.

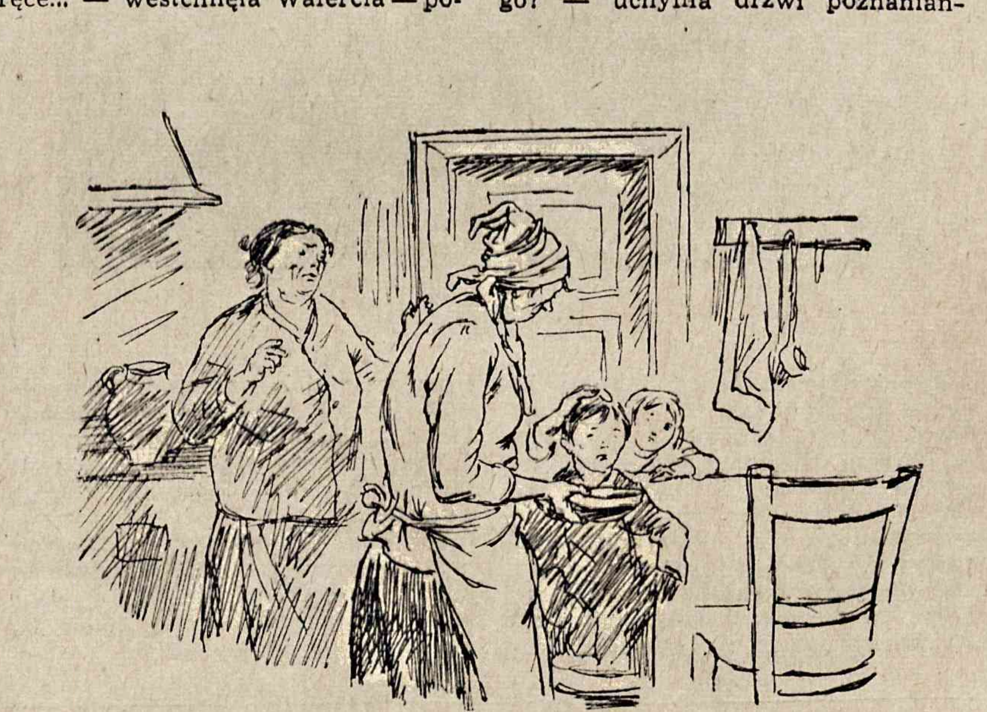
— Lepiej dać spokój, jeszcze nadjadą, mogą zastrzelić!

— Chodźcie tu dzieci — powiedziała Walercia — co będziecie czekać na obiad! Nie dam wam głodować, zaraz coś przegryziemy...

Usadowiła je za stołem i postawiła talerze.

— Nie wolno nam już wychodzić na dwór, panna Celinka gdzieś poszła, tak się nudziliśmy...

— I to ma być opieka, jakby się Łucja dowiedziała, to by załamała ręce... — westchnęła Walercia — po-



winni już wracać, zaraz byłabym spokojniejsza. Ale mój stary ostrożny, myślę, że im się nic po drodze nie przydarzyło...

— E, gdzieby zaś... Ja też wyglądam mojej Maryni — pocieszyła ją Ratajczakowa. — Siedźcie sieroty grzecznie, zaraz wam zdziebko zupy naleję... Nie ściska cię ten drut?

— Nie — skrzywił się Włodzio — tylko trochę guziki gniotą!

Wyjrzała oknem. Wacława z księdzem Horbaczewskim wracali ze spaceru, spojrzeli na krowy z obrzydzeniem i skręcili do domu.

— Strach, co się dzieje, a im tylko przechadzki w głowie — parsknęła.

— Oboje idą? — zapytała Walercia, na palcach podbiegła do okna. — Już ich nie widać, weszli w sień! Śpieszno im dzisiaj!

— Ciekawam, czy pójdzie do niego? — uchyliła drzwi poznanianka. — Cicho teraz, posłuchamy? Raz strzeliło drzwiami, widzicie — poszła! Już są w pokoiku!

— Tyle czasu razem i jeszcze im mało!

— Aż mnie ponosi, żeby tam zajrzeć!

— Mało pani dziś okropności widziała? Jak rżnęli te biedne bydlęta, od okna odejść nie mogłam.

— A jabym jednak do nich zajrzała!

— Nie wypada, pani już starsza kobieta! — obruszyła się Walercia. — Co innego jakby iść z obiadem, ale wtedy trzeba zapukać...

— Wie pani co, poślemy dzieci... Tekluniu, zaniosłabyś na tacy obiad księdzu? Dasz radę kochanie?

— Dobrze, proszę pani.

— A ja jej otworzę — ofiarował się Włodzio, zsuwając się z krzesła.

— Wniosę wam tacę na górę, żebyście na schodach nie porozlewali. No niech pani nalewa...

— Nie ma co się spieszyć... Jak ich chce pani przyłapać, trzeba jakiś czas odczekać...

Walercia powoli ustawiała talerze, brzękała łyżkami.

— Słuchaj, Tekluniu — powiedziała Ratajczakowa — jak krzyknę, to rzucisz tacę na ziemię i uciekamy!

— A jak się wszystko rozbije?

— Właśnie chcę, żeby się rozbiło! Robimy księdzu niespodziankę! Chcemy go trochę nastraszyć!

— Nastraszyć księdza! Nastraszymy go! — zatańczył po kuchni Włodek.

— Idźcie przodem, my za wami — popchnęła dzieci. Ratajczakowa niosła tacę uważnie, wpatrzona w rozkołysaną powierzchnię zupy. Ostatnia sunęła odęta mściwie Walercia.

♣

— Teraz widzi księżunio drogi, co nas ominęło. Trzeba zawsze mądrej Wacławy słuchać! Jak popatrzyłam na zapaskudzone podwórze, od razu odeszła mi ochota na jedzenie...

— Widziała ich pani, jak odjeżdżali? Wyglądało na ucieczkę!

— Niechże księżyk Niemcami nie zagaduje, wracajmy do naszych spraw. Więc koniec już z morałami, z nawracaniem, sam ksiądz kapelan widzi, że nie ma wiele mojej winy, a jeśli wydaje się grzeszna i zła...

— Niech pani nic sobie nie robi z tego, co ludzie mówią. Jestem pewny, pani Wacławo, że mąż z Oflagu wróci prosto w pani ramiona! To kwestia dni doprawdy... Wyraźnie się wojna kończy!

— Sprawa nie jest tak prosta. Sąsiadki mu o mnie dosyć napisały i jeszcze jak to jest ubrane! Już wie: jak żyłam, kto u mnie bywał, jakie huczne przyjęcia... Nie chcę twierdzić, że wszystko, ale połowa jest zełgana! Ach, bodajby to przepadło razem z Warszawą, z moim mieszkaniem, rzeczami, ze znajomymi... Plotkary poginęły, jak spłonęła nasza dzielnica, pewno z nich i popiołu wiele nie zostało, ale ten niepokój co posiały w moim mężu rośnie dalej i truje mi go... Żeby można było przyjść i powiedzieć po prostu: co było to było, stawiamy krzyżyk na tym, ryzykujemy, zaczynamy razem od nowa...

— Myślę, że powinien to zrozumieć.

— Każdy z tych mężczyzn co był tu z nami, bez mrugnięcia bierze kobietę, nawet się nie śmie zapytać o przeszłość... Ale tam w Oflagu, rezerwat, wszystkie przedwojenne honory plenią się jak chwasty. Czy on wiedział, jak mi ciężko było? Kazał sprzedawać meble, dywany... Miałam za grosze puścić? Paczki regularnie dostawał, czy się spytał, ile jedna kosztuje? Trzeba było robić interesy, a żadnego się nie ruszy bez wódki, bez kolacyjki, bez robienia ze siebie głupiej, milutkiej lalki... Oni tego nie zrozumieją. To jest obcy dla nich świat.

— Właśnie dlatego że obcy, będą szukali ludzi sobie bliskich, musi się mąż do pani zwrócić.

— Niech mnie ksiądz nie pociesza, pogodziłam się już... Trudno, nie będziemy razem... Mam już dosyć czekania i samotności, widzi ksiądz, nie kryję się, mówię jasno — szukam kogoś, kto by mnie

LEŚNY...

tym sposobem, z wełny zaś dlatego, bo na halach pasą się owce. Prostota i surowość materiału kazały szukać reakcji w postaci ozdobienia spodni parzenicami, czyli wyszyciem wzorem. Tak to góral zależny jest od ziemi i jest jej funkcjonalnym wyrazem.

Oczywiście życie jest silniejsze niż, przypuśćmy, nakazy estetyki. A jednak da się zużytkować połączony strumień ludowości w jego oryginalnej sile i najistotniejszej treści. Nie na stroju zasadza się ludowość, lecz na naturze owej grupy ludzkiej, będącej odbiciem ziemi. Na odrębnym myśleniu i czuciu. Nawet ukształtowanie krajobrazu określa wyraz człowieka. Podhalanie mają na ogół ograniczone zdobnictwo w motywach (tak, tak!), kolorystyka ich jest szara, raczej uboga; to surowość skalistych gór narzuca im takie rozwiązania twórcze. Już pasiaki łowickie i mazowieckie podkreślają kwietność swego regionu w śmiałej i ostrej barwności. To ziemia mówi przez człowieka. Krajobraz odbija się w jego myślach i uczuciach. Węgrzy np. są weseli i gościnni; tak nastraja charakter żyznych, przestrzennych równin Dunaju. Czarnogórcy np. są skryci i bitni; tak usposabiają ich góry.

A więc: zrozumieć człowieka poprzez ziemię czyli przez region. I podnieść go z regionu w rejony wyższe: na poziom kultury ogólnonarodowej.

Mówimy bowiem cały czas o kulturze. Nie ma dwu czy trzech kultur w społeczeństwie: inteligenckiej, robotniczej czy chłopskiej, jak to swego czasu usiłowano w nas wmówić. Z lubością prawiło się i prawi) o literaturze proletariackiej i chłopskiej. Organizuje się związki pisarzy wiejskich. Po co? Jakie kryterium obrać przy ustalaniu definicji pisarza chłopskiego? Kto jest takim pisarzem? Czy ten, co pochodzi ze wsi? Synowie chłopscy, pisarze uprawiają właśnie typową dla swego środowiska dezercję inteligencką i w twórczości swej są całkowicie oddaleni od wsi. (Parę ostatnich nielicznych wyjątków potwierdza regułę). Więc może ci, co piszą o wsi? Są wśród nich przecież typowi burżuje czy inteligenci, którzy nie mieli nic ze wsią do czynienia (Tetmajer czy Reymont). A może wreszcie ci, co piszą dla wsi? Czyli grafomani miejscy, dla których nie było miejsca gdzie indziej i dlatego zapychają swymi niewydarzonymi płodami strony odpustowych kalendarzy? Porzućmy to szufladkowanie. Kultura na wsi jest oczywiście niska, ale przecież poziom jej będzie się stale podnosił i dążył do wyrównania przeciętnego ze standartem miasta. To jest dążenie wszystkich światłych pracowników kultury. Literatura jest także jedna; oczywiście w swoim bogactwie i wielorodności. I dlatego w interesie jedności kultury należy potępić wszelkie próby rozbijactwa czy dywersji „ludowej".

Przeprowadzałem ostatnio pod egidą Instytutu Kulturalno - Oświatowego „Czytelnika" badanie czytelnictwa po wsiach województwa rzeszowskiego, jednego z najbardziej obecnie zaniedbanych pod tym względem w kraju środowisk. Stwierdziło się ogromny głód książki, wszechstronny i żywiołowy pęd do oświaty, chłonność czytelniczą przepastną, wprost niezmierzoną. Gromady i gminy zabite deskami od świata, utopione po kolana w bezdrożach i błocie. W powiecie brzozowskim klimat jak ongiś w Naprawie znanej z „Grypy". Niektórzy ludzie (zwłaszcza dzieci) nie widzieli na oczy kolei żelaznej (W całym powiecie nie ma kolei). Na 70 tysięcy mieszkańców powiatu praktykuje 2 (dwóch!) lekarzy; czyli jeden lekarz na 35 tysięcy ludzi. Wieś woła wielkim głosem o oświatę, o lekarzy, o światło, o zdrowie, o drogi, o koleje, o szkoły, o elektryczność, o gazety.

Rozmawiało się z tymi ludźmi godzinami o literaturze. O dziwo— oni nie chcą literatury „ludowej", nie chcą, aby ich uważano za obywateli innej (zapewne gorszej) kategorii, oni chcą się czuć w prawach zrównani z resztą obywateli kraju. Nie trzeba dla nich tworzyć, broń Boże — literatury specjalnej, drugorzędnej (czytało się i takie sugestie). Kiedy ich zapytać, jakich autorów najchętniej czytają, wszędzie padają jednogłośnie nazwiska: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, Rodziewiczówna, Mickiewicz, Żeromski. A więc chłop pragnie dobrej literatury, najlepszej, bo szczytowej i ta ocena daje miarę jego aspiracji kulturalnych i równocześnie daje mu prawo niezaprzeczalne do udziału w kręgu kultury ogólnonarodowej (zwanej także czasem oświeconą).

Któż więc baje o potrzebie pisania specjalnego dla wsi? O tworzeniu literatury drugiej klasy dla prostaczków? Mickiewicz nie na próżno marzył, aby jego księgi zbłądziły pod strzechy; upowszechnienie, umasowienie literatury i w ogóle kultury nie jest utopią. Należy tylko zabrać się do tego umiejętnie. A na lud i na całe zagadnienie ludowości należy spojrzeć wzrokiem odkłamanym z dawnych i niedawnych złudzeń i pomyłek.

Powtarzamy: daje się coś ludowi, ale i bierze się coś od niego. Przedtem było tak, że się brało pełnymi garściami, a nie dawało się nic (Mówmy ciągle o aspekcie kulturowym). Ludowość wchodzi w ramy ogólnej kultury naszej z pewnym swoistym specyficznym zespołem cech odrębnych i oryginalnych, wzbogacając siłę, sok i samo krążenie kultury. Toteż w epoce, w której społeczeństwo wsi wetuje sobie odwieczne krzywdy, zacofanie i upośledzenia w tej dziedzinie — powinno być z radością, z otwartymi ramionami i czym prędzej przyjęte do wspólnego wielkiego kręgu kultury narodowej, którą tworzy tak samo jak i warstwy oświecone i której dlatego godne jest w najwyższym stopniu.

W zagadnieniu ludowości mieści się coś bardzo ważnego: sprawa żywego człowieka wsi, a nie skostniałe schematy literackie czy rekwizyty teatralne, czy muzeum folkloru.

Jalu Kurek

■ *Listy paryskie* ■ *Listy paryskie* ■ *Listy paryskie* ■ *Listy paryskie* ■ *Listy paryskie* ■

Rozwiązywanie zagadek i nowe „izmy"

U ŹRÓDEŁ „MADAME BOVARY"

Nieznana dotąd bibliotekarka w Rouen, Gabrielle Leleu, stała się nagle sławna we francuskim świecie literackim. Niedawno opublikowała ona pierwsze szkice oraz fragmenty nie wydane „Madame Bovary" Flauberta. Ale dopiero w ostatnich tygodniach odkryła w bogatym „dossier" Flauberta, którym szczyci się biblioteka w Rouen, dokument, rzucający nowe światło na genezę tego utworu. Badacze twórczości wielkiego realisty francuskiego do tej pory nie dotarli do źródeł, przechowywanych w Rouen, które przecie nie były dla nikogo tajemnicą. Raz jeszcze okazało się, że zaufanie, jakim darzyli swoich poprzedników, nie było w pełni usprawiedliwione i że trud sięgnięcia do źródeł opłaca się stokrotnie.

Wśród dokumentów, dotyczących „Bouvard et Pécuchet" Flauberta, Leleu odnalazła pięćdziesięciokartkowy rękopis, zatytułowany „Mémoires de Madame Ludovica". Autorką tego pamiętnika o stylu pretensjonalnym i melodramatycznym, o fantastycznej ortografii uznającej niemal wyłącznie zasady fonetyczne, jest żona paryskiego stolarza, świadek ostatnich dni „Madame Ludovica", która miała stać się heroiną powieści Flauberta, prototypem Emmy Bovary.

Historia literatury dawno już zamknęła dochodzenia w tej sprawie. Wydała wyrok, że „Madame Bovary" jest historią Delfiny Delamare, z domu Couturier, żony lekarza w Ry, położonego w pobliżu Rouen. Niepowodzenia małżeńskie Delamare były tematem komentarzy miłośników skandalu i zakończyły się tragicznie. Delfina popełniła samobójstwo. Wydawało się zatem, że romans Flauberta zgodny jest w najdrobniejszych szczegółach z rzeczywistością. Taką koncepcję potwierdzały wspomnienia literackie przyjaciół Flauberta — Bouilheta i Du Campa. — Dlaczego nie napiszesz historii Delamare? — zapytał Bouilhet Flauberta w roku 1847, na kilka tygodni przed wyjazdem jego w podróż na Wschód.

Wersja ta utrzymała się dotąd. Znajdziemy ją jeszcze w pięknym dziele René Dumesnila „Gustave Flaubert. L'Homme et l'oeuvre, Paris 1943", które wyrosło z przeszło trzydziestoletniego obcowania tego badacza z twórczością Flauberta.

Jeżeli odkrycie Leleu nie obala całkowicie tej hipotezy, jest bowiem rzeczą niewątpliwą, że historia Delamare, znana powieściopisarzowi, znalazła pewne refleksy w jego dziele, to jednak ukazuje „Madame Bovary" w nowym oświetleniu i zmusza badaczy do zweryfikowania wyroku, który zapadł już dawno.

„Madame Ludovica", to Louise d'Arcet. Mając zaledwie lat siedemnaście, poślubiła ona Duponta, który w kilka miesięcy potem zmarł na cholerę. Jak Emma, pragnęła wyzwolić się spod jarzma rodzicielskiego, usamodzielnić się, by móc hołdować własnym zachciankom i kaprysom. Niedługo po śmierci pierwszego męża piękna Louise została żoną Jammesa Pradier, oficjalnego rzeźbiarza monarchii lipcowej, z którym miała troje dzieci. By zapełnić chwile pustki, zniechęcenia czy rozczarowania, często szukała miłości poza ogniskiem domowym. W długim szeregu jej kochanków znajdziemy, pomijając mniej sławnych, Aleksandra Dumas syna, malarzy Jadin i Alfreda de Dreux, krytyka Jules Janin, śpiewaków Rogera i Mockera. Flaubert skondensował w „Madame Bovary" tę listę kochanków do dwóch — Rudolfa i Leona, dając im rysy osób rzeczywistych lub wiążąc ich z wydarzeniami prawdziwymi. Alfred de Dreux jest bowiem towarzyszem przejażdżek konnych pani Pradier, Roger zaprasza ją na romantyczne spacery w łódce na jeziorze Saint-James. Jak Emma Leonowi, tak pani Pradier ulega Mockerowi w dwa dni po przedstawieniu w teatrze. Jak Emma, ma zamiłowanie do zbytku, które wkrótce zburzy równowagę w budżecie rodzinnym. Długi rosną, komornik pojawia się coraz częściej z wekslami, zabiegi u wierzycieli nie zdają się na nic. Kiedy wybucha skandal, pani Pradier nosi się z zamiarem samobójstwa, ostatecznie jednak kończy się na separacji.

Historię pani Pradier znał Flaubert doskonale. Rodzina d'Arcet należała do bliskich znajomych Flaubertów. U państwa Pradier bywał Flaubert częstym gościem, kiedy studiował prawo w Paryżu. Tutaj zetknął się z Wiktorem Hugo, tu także poznał Louise Colet, która wkrótce została jego przyjaciółką. Już po separacji złożył wizytę pani Pradier. W liście do przyjaciela (Le Poittevin) Flaubert pisze: „Współczułem podłości, która rozpętała się wokół tej biednej kobiety. Zabrano jej dzieci, zabrano jej wszystko. Kiedy byłem u niej przedostatni raz, promieniowała w dwóch salonach, ozdobionych meblami z fioletowego jedwabiu i złoconymi sufitami. Kiedy wszedłem, płakała właśnie, dowiedziawszy się rano, że od dwóch tygodni policja śledziła jej kroki". Na kominku w pokoju Flauberta stała zawsze rzeźba Pradiera — popiersie siostry pisarza, zmarłej w młodym wieku.

Na koniec śmierć rzeźbiarza dotknęła mocno Flauberta. Pisał o niej obszernie we wzruszającym liście do Louise Colet. Opis śmierci męża „Madame Bovary" przywodzi na myśl notatkę pisma „Moniteur", które w numerze z dnia 8 czerwca 1852 r. kreśli ostatnie chwile męża Ludowiki w następujący sposób: „P. Pradier przybył do Bougival w towarzystwie córki, kilku przyjaciół i dwóch swoich uczniów na wywczasy letnie; z entuzjazmem opowiadał o tej prześlicznej wiosce, uśmiechającej się pod jego stopami, o kwiatach, słońcu, zieleni i o natchnieniach, które budziły w nim te wspaniałości natury. Nagle zasłabł. Zaproponowano mu, by chwilę wypoczął w ogrodzie p. Forcade. Kiedy tam wszedł, upadł bez przytomności; o jedenastej wieczorem oddał ostatnie tchnienie".

Czy wiemy, jak wyglądała pani Pradier-Bovary? Na placu Zgody w Paryżu wznosi się posąg miasta Strassburga. Postać, symbolizująca to miasto, ma rysy żony rzeźbiarza, która była tym razem modelem Pradiera.

Zagadka „Madame Bovary", która dopiero dziś znajduje swoje rozwiązanie, chyba ostateczne, niepokoiła już współczesnych. Na pytania niedyskretnych odpowiadał Flaubert: „Mme Bovary nie ma w sobie nic prawdziwego... wszystkie osoby tej książki są całkowicie zmyślone. Nawet Yonville jest miejscowością nie istniejącą". Innym zaś razem dodawał: „Mme Bovary... to ja".

W świetle odkrytego dokumentu patrzymy jaśniej na tajemnicę warsztatu pisarskiego Flauberta. Widzimy, jak historia Delamare i historia Pradier posłużyły wielkiemu realiście jako punkty wyjścia przy tworzeniu arcydzieła, jak pisarz, który według własnego wyznania „zmyślał tylko prawdę", oparłszy się na faktach prawdziwych, przekształcał rzeczywistość w dzieło sztuki.

Rozwiązanie zagadki „Madame Bovary" jest bodajże najważniejszym wydarzeniem we francuskim życiu literackim ostatnich tygodni.

NOWE „IZMY"

Egzystencjalizm jest tylko jednym z modnych dziś we Francji „izmów". Paryż ma inne zabawy. Jedną z nich jest „poezja atomowa" — letryzm. Twórcą tego kierunku jest młody, 23-letni Rumun z Botosani, Izydor Goldstein. Przybył on przed trzema laty do Paryża i wystąpił tu jako apostoł letryzmu pod pseudonimem Izydora Isou. Młody przywódca nowej szkoły poetyckiej opublikował swoje „credo" w roku ubiegłym w miesięczniku „Fontaine". Dziś Isou jest pupilkiem jednego z największych wydawców paryskich, Gallimarda, u którego wydał ostatnio „L'Agrégation d'un nom et d'un messie" (str. 447). Książka ta o charakterze autobiograficznym, „antydziennik", „antypamiętnik" ma być wstępem do serii dzieł, złożonej z 10 tomów, w których wódz szkoły letrystów (zawołaniem jej jest: „Hai, bidjy bai") ma zawrzeć nową poetykę, estetykę, politykę etc.

W jednym z tegorocznych numerów tygodnika „Le Figaro Littéraire" znajdujemy wywiad z Izydorem Isou. Oto kilka zdań z tego wywiadu.

Letryzm istniał wiecznie w śpiewie słowika. Odkrył go jednak dopiero Isou w roku 1940. Muzyka, która wyszła z siedmiu nut, doszła dziś do symfonii. Poezja letrystyczna rozporządza 24 literami, możliwości jej zatem są o wiele rozleglejsze. Litera, tzn. onomatopeja, krzyk, wyraża uczucie w formie bezpośredniej. „Po destrukcjach „dada" można zacząć budować na nowo. „Dada" rzucał słowa do kapelusza i wyciągał na los obrazy. To łatwizna! Łatwizna zaś oznacza śmierć poezji. Posługując się literami, odkrywam nowy rygor". „Dzięki mojemu wynalazkowi poezja wyszła z impasu. Poeta może znowu opowiadać wydarzenie, nie będąc pospolitym pieśniarzem. Za pomocą liter"... „Letryzm, to dziś już kierunek, który wszedł do historii literatury. Rozpocząłem od poezji, miałem bowiem lat 20, poezja zaś jest dziedziną bardziej dostępną dla człowieka młodego. Teraz jednak mam 23 lata i zamierzam dokonać rewolucji wszystkich wartości".

Takie ambicje ma młody pisarz, mówiący o sobie: „Największym poetą wszystkich czasów jest Isou". Nie wiadomo, czy wywiad ten należy brać zupełnie poważnie....

Tymczasem zaś rodzą się inne „izmy", jak sensorializm, zamykający sferę swoich tematów do erotyzmu, sensacjonalizm, uznający, w odróżnieniu od sensorializmu, poza miłością także inne uczucia i wrażenia. Oba te „kierunki" wydają własne zeszyty.

Najnowszym wreszcie „izmem" jest e p i f a n i z m (Epiphanie — święto Trzech Króli). Kierunek ten, który wyraża raczej „postawę ludzką aniżeli myśl filozoficzną", opublikował w tygodniku „Arts" swój manifest, zaopatrzony podpisami mało znanych pisarzy, filozofów, artystów i... ekonomistów. Wodzem epifanizmu jest Henri Ferruchot, autor książki „Le Maître d'Homme", w której daje on „nową koncepcję człowieka" Sama nazwa ruchu ma zresztą jedynie znaczenie etymologiczne: epifanizm ma oznaczać „wspinanie się ku światłu".

Manifest stwierdza upadek cywilizacji chrześcijańskiej i zapowiada narodziny cywilizacji człowieka. Czasy współczesne są epoką przełomową. Po erze Boga nadchodzi era człowieka. „Epifanizm jest mistyką człowieka".

Nowy ruch występuje w obronie jednostki, wyznaje etykę i estetykę indywidualistyczną. Potępia egzystencjalizm jako filozofię rozpaczy. Głosi hasło powrotu człowieka do natury. Przyszłość ludzkości widzi w społeczeństwie bezklasowym.

„Kościół — głosi manifest — wyznacza człowiekowi jako cel ostateczny Boga; materializm dialektyczny wyznacza człowiekowi jako cel ostateczny społeczeństwo; epifanizm zaś stwierdza, że nie może być innego celu ostatecznego dla człowieka, jak tylko człowiek: pojedyncza indywidualność, jaką jest każdy z nas".

W posłowiu Perruchot wyjaśnia, że obecne formuły polityczne są przestarzałe i że epifanizm zmierza do zaprzeczenia polityki w ogóle. Mimo to ruch ten jest niewątpliwie jednym z zamaskowanych objawów reakcji przeciw materializmowi, która ostatnio we Francji przybiera na sile.

Wspomniane „izmy" nie zmienią zapewne oblicza kultury francuskiej. Ich powstawanie prowadzi nas jednak do jednego ważnego wniosku Wszystkie te usiłowania i poszukiwania są wyrazem kryzysu współczesnej myśli filozoficznej i literackiej we Francji. Bezradność ideowa, filozofia rozpaczy i beznadziejności, zagubienie się w świecie dzisiejszym, literatura pojęta jako ucieczka od rzeczywistości — oto kilka symptomów, które świadczą o poważnej chorobie, jaką przechodzi Francja powojenna. Z sytuacji tej nie znajduje wyjścia dotychczas Tylko nieliczni pisarze z Aragonem i Eluardem na czele wiedzą czego chcą i widzą jasno swą drogę.

Stanisław Gogluska

---

chciał, ale nie na jedną noc, tylko na zawsze...

— Na pewno zdobędzie pani męża z powrotem, on musi przyjść bodaj, żeby obejrzeć co traci, wtedy pierwsza kłótnia może was połączyć na nowo.

— A jeżeli nie zjawi się?

— Wtedy jeszcze ja pozostaję, jako ostateczność.

Spojrzała na niego zdziwiona. Stał trochę zaskoczony jej milczeniem, od paru dni, gdy oświadczyła, że natychmiast po przewaleniu się frontu odjeżdża, dręczyła go myśl jak ją zatrzymać. Przykro mu było tracić jedynego towarzysza spacerów, z którym tak miło było pogawędzić. Niespodziewanie odkrywał, że jakieś nici sympatii nawiązały się między nimi, stawała mu się bliska i potrzebna.

— W jakim charakterze chce mnie ksiądz mieć przy sobie?

— Poprowadziłaby mi pani dom.

— Nie jestem jeszcze w wieku kanonicznym!

— Ale nie jest też pani młodym dziewczątkiem

— No, nie bawi się ksiądz w uprzejmości...

— Chyba nie przyszła pani do mnie szukać komplementów? Stawiam jasną propozycję — zapalał się do tej myśli — jeśli nie odbuduje pani domu, nie wróci do dawnego życia, niech pani pamięta o mnie, jak o kimś bardzo życzliwym, prawie z rodziny... Nie chcę, żeby pani zbyt wcześnie rezygnowała, niech pani próbuje, ja zostaję jako rezerwa, jako ostatnia możliwość, która zaoszczędziłaby pani w razie zawodu wiele kłopotów...

— I ksiądz to mówi poważnie?

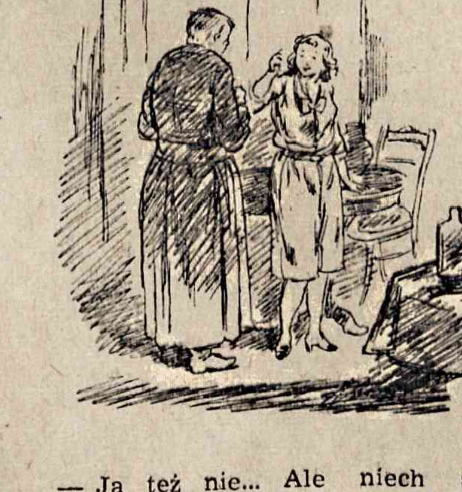
— No jasne, myślę, że pomagać to mój obowiązek.

— Księże kapelanie! Ksiądz jest naprawdę wspaniałym człowiekiem.

Patrzył jej prosto w oczy. Zmieszała się. Czuła, że się rumieni i to sprawiało jej taką przykrość, jakby zobaczył ją zaniedbaną, w brudnej sukni.

— Tylko czy się ksiądz nie pośpieszył... Może jutro już trzeba będzie żałować odruchu serca... Nie, nie, to „serce" brzmi podejrzanie, nie myślę, że ksiądz się we mnie zakochał. Musimy się trochę liczyć ze skandalem, jaki moglibyśmy wywołać wyjeżdżając razem! Przecież mnie tu wszystkie baby nienawidzą!

— Jeszcze się taki nie narodził, co by wszystkim dogodził Nie widzę potrzeby, żebyśmy się kryli...



— Ja też nie... Ale niech się ksiądz przyzna, że mnie jednej chciałby ksiądz dogodzić, a może i sobie troszkę — uśmiechnęła się kokieteryjnie. — Niech ksiądz będzie spokojny, nie sądzę, żeby doszło do tej ostateczności. Jak nie udobrucham męża, znajdę sobie kogoś. Po co mam się zwalać księdzu na kark!

— Będę się modlił, żeby się pani z mężem powiodło.

— Tylko szczerze! — pogroziła mu palcem.

— Pani Wacławo, za kogo mnie pani bierze, nie jestem młodzikiem!

— A ja będę uprzejmiejsza, ksiądz mi na poczciwego staruszka nie wygląda, tylko jeszcze sobie wcale, wcale... Ho, ho z takim lepiej nie igrać!

— A pani to właśnie ze mną nie próbowała — zbudziło się w nim podejrzenie zmieszane z zadowoleniem — no niechże się pani przyzna?

— Szczerość, za szczerość, a czy ksiądz mnie sobie nie upatrzył na jakiś flircik?

— Nie! Nie, pod słowem... — cofnął się o krok.

— A ja — tak! Nie obiecywałam sobie wiele, ale byłam bardzo ciekawa, czy rozruszam jeszcze księdza. Obudzić trochę, zyskać nowych doświadczeń, to nawet dla pracy kapłańskiej dobrze... Będzie ksiądz dla grzeszników pobłażliwszy...

— I pani chciała, żebym się zakochał?

— To może za groźnie brzmi... Widzi ksiądz, że odkrywam karty, jak się już zna niebezpieczeństwo, łatwo je ominąć.

— Dobrze, że byłem ostrożny, teraz będę panią z daleka omijał!

— Widzi ksiądz, że już nie mam żadnych pokus w zanadrzu! No, kapelańciu, rozchmurzmy czoło... No, księżusiu, nie ma się o co srożyć— pogłaskała go po ręce — Zimno tu jak w psiarni! Może sobie kropniemy po kieliszeczku!

— Umiała mnie pani omotać...

— Koniec z żalami! Cóż z księdza za gospodarz, gość musi godzinę błagać o kroplę wiśniaku?

Ksiądz Bazyli zakręcił się, wyciągnął z szafy gąsiorek, nacedził rubinowej wódki do karafki. Przetarł serwetką kieliszki. Wszystko robił lekko oszołomiony, ale ręka mu nie zadrżała, gdy ze skupieniem przymrużając oczy uniósł kieliszek. W szkle grał ciemny ogień.

— No, kanonio słodka! Uśmiechnijmy się! Więcej pogody! — pochwyciła kieliszek i przysiadła na skraju stołu, kiwała nogami niecierpliwie. — Niechże się ksiądz



mnie nie boi, proszę się przyjść trącić ze mną!

Podszedł, ale rękę wyciągnął z daleka, dźwięknęło tępo szkło.

— Za powrót męża! — powiedział poważnie.

— Teraz niech mi ksiądz da papierosa i naleje znowu, musimy wypić pod zasobną parafię! — Podniosła kieliszek, i powiedziała kapryśnie, trzymając papierosa ściśniętymi wargami — ksiądz pali, a mnie ognia pożałował.

Tarł kciukiem zapalniczkę, krzesała iskry, knotek się długo nie zajmował.

— Niech mi ksiądz da odpalić, siebie ksiądz pierwszego obsłużył... Gaśnie księże...

Pociągnął mocno. Zetknęli papierosy. Widząc jej oczy rozchylone ciekawie, twarz zabliską, cofnął się i oparł ręką o jej kolano.

— Przepraszam... — bąknął.

— Nie gniewam się — szepnęła— wiem, że nieumyślnie...

W tej chwili usłyszał ksiądz za sobą histeryczny pisk i łoskot tłuczonego naczynia. Odwrócił się zaskoczony. Drzwi na korytarz były szeroko otwarte. Na podłodze leżała taca i pomiędzy skorupami rozlewała się zupa.

Wyjrzał na korytarz, zdawało mu się, że widział jeszcze niebieską sukienkę Tekluni.

Ruszył ostrym krokiem, gniew go ponosił. Szarpnął drzwi kuchenne. Były zamknięte. Usłyszał szepty.

— Walerciu! — krzyknął — Co wy wyprawiacie! Otwórzcie zaraz! Odpowiedziało mu milczenie

Zawrócił z gorzkim uczuciem winy i niechęcią do tej kobiety, która tam na niego czekała. Skoro nie dba ona o swoją reputację, nie powinna go wciągać w historie, których rozmiaru jeszcze nie ogarniał, ale smak nieczysty poznawał wyraźnie. To już przestawało być zabawą, nie był w tym wieku, żeby go pociągały awantury.

Idąc słyszał głuche uderzenia. Gdy wszedł do pokoju, spojrzał z obrzydzeniem na podłogę.

— Co się dzieje, proszę księdza? — zapytała Wacława, była wyraźnie przestraszona.

— Ech, baby komedie robią! — machnął gniewnie ręką, ale głos miał brzmienie zatroskane.

— Nie o to pytam! Czy ksiądz nie słyszy?

Teraz uświadomił sobie, że szyby drżą i jęczą, dudnienie wypełniało dolinę, przewalało się nad dachami, aż mury zdawały się drgać.

— Atak! — Już muszą być blisko! — szepnął z ulgą, jakby ta nowa potężna fala mogła zmyć i zatrzeć wszystkie ślady, odkryć jutrzejszy dzień jak czystą kartę.

— Niech pani idzie do siebie — powiedział cicho — nie powinna pani tu zostawać...

— Wypędza mnie ksiądz?

— Nie. Ale po tym co tu zaszło widzę, że nie można struny przeciągać, po co głupotę ludzką prowokować?

— Do widzenia, księże kapelanie. Niech ksiądz mi tylko jedno powie jeszcze, że się ksiądz na mnie nie gniewa, że mnie lubi trochę...

— Lubię? — szepnął zamyślony. — Pewnie, że lubię... Teraz to dopiero widzę i dlatego — żegnam!

Zamknął drzwi, odczekał aż odejdzie, nie chciał, żeby słyszała jak przekręca klucz dwa razy.

Zaczął szybko dużymi krokami chodzić po pokoju, ale ściany były za blisko, utykał, nie znajdował ulgi, więc siadł i splótłszy dłonie wyszeptał: Boże Boże, gdzie jest granica, chciałem tylko jej dobra, naprawdę, bez żadnych wyrachowań... Przecież jeszcze nic się złego nie stało! Jeszcze nie... — To słowo napełniło go zgrozą. — Więc jednak dopuszczam możliwość upadku — pomyślał. — Jakże więc nie dojrzałem niebezpieczeństwa? Byłem zbyt pewny, że ten rodzaj pokusy jest już dawno poza mną? Czyżby proste kobiety dojrzały łatwiej ode mnie sidła... Może mam pójść do Walerci i podziękować jej, że mnie ostrzegła?

— Nie, nic się nie stało, bo się nie mogło stać! Jestem czujny i dosyć znam siebie, wiem, że powinienem jej teraz unikać...

(Dalszy ciąg nastąpi)

JÓZEF MAŚLIŃSKI

Zobaczyliśmy Teatr Louis Jouveta

Wizyta artystyczna jednego z największych odnowicieli teatru francuskiego w głównych ośrodkach odbudowującego się po wojnie życia teatralnego w Polsce jest wydarzeniem wielkiej miary i wielostronnej doniosłości. Po pierwsze: — trzy jeszcze pokolenia aktorskie wstecz, w czasach, gdy znaczna część tych, którzy tworzyli opinię teatralną w Polsce łatwiej popełniała błędy ortograficzne pisząc po polsku niż pisząc po francusku, mieliśmy kontakt z Paryżem znakomity. Koźmian z Krakowa wysyłał aktorów na stypendium do Paryża, w Warszawie asy nasze, gdy się w jednym zespole dobrały, potrafiły zagrać jakiegoś Sardou autentyczniej ponoć niż ich koledzy francuscy, ze Lwowa zaś niespokojny dyrektor Heller potrafił zawieźć do „stolicy świata" cały swój zespół i dać interesujący festival teatralny. Później z pokolenia na pokolenie słabła znajomość teatru francuskiego, a gdy wraz z przewagą reżysera - inscenizatora rozpoczęła się przewaga wpływów innych, tzw. styl francuski stał się nieokreślonym mitem — ni to muzealnych doskonałości, ni to bulwarowego „szampana".

Zobaczyliśmy teraz — i publiczność i ludzie teatru — autentyk i powinniśmy sobie dobrze uświadomić, cośmy zobaczyli.

Po drugie: — gdy publiczność i występująca w jej imieniu krytyka ma dostęp do zagranicznych źródeł natchnienia mocno ograniczony, artyści (i snobi!), którzy tam dotarli, wytwarzają w kraju własnym swoisty terror egzotycznych nowinek. Rzeczy podawane na wiarę, a jeszcze pod sugestią talentu i mody nie znajdują rozumnej kontry w krytyce i tradycji ojczystej, co narusza podstawową zasadę higieny życia kulturalnego. Powstają fałszywi prorocy (nieraz bardzo utalentowani), a działalność ich zamiast wzbogacać tradycję narodową, manieruje ją i wciąga w ślepe zaułki. Ileż pięknych talentów wypaliło się u nas w ciągu „dwudziestolecia" na wysmażaniu takich czy innych efemeryd — w liryce, w malarstwie! W liryce to p r z e n o s z e n i e ż y w c e m cudzych e f e k t ó w, zrozumianych źle, bo w oderwaniu od ich gruntu, od ich tradycji, od ich uwarunkowania kulturalnego i społecznego — nazywałem „chorobą francuską" i zwalczałem, jak umiałem, ze znikomym, niestety, skutkiem. W teatrze naszym powojennym mieliśmy już parę wysoce interesujących przejawów tej choroby, nie zawsze właściwie i trzeźwo przyjętych przez krytykę. I oto Louis Jouvet przyjeżdża ze swym teatrem, więcej — apostołuje w imieniu kultury francuskiej, w imieniu teatru francuskiego odnowionego.

Zobaczyliśmy e f e k t y osadzone w całokształcie tradycji kulturalnej i możemy wprowadzić niezbędną korektę do wyobrażeń narzucanych nam z drugiej ręki.

Po trzecie: — budujemy demokrację ludową, a w budownictwie tym hasło, że proletariat jest dziedzicem całego dorobku kulturalnego ludzkości, to nie frazes, nie „propaganda", ale najistotniejsze, potrzebne jak chleb do życia założenie. Na klasyków patrzymy jak na najlepszych wyrazicieli wielowiekowego doświadczenia ludzkości, zamkniętego w kategoriach artystycznych. — Teatr Jouveta przywozi nam Moliera i stwierdza dumnie, że „Szkoła żon", która nigdy, od czasów napisania, nie była grana inaczej niż od okazji do okazji, osiągnęła tym razem wspaniałą serię 270 przedstawień. Premiera u Jouveta odbyła się w roku 1936; opis przedstawienia i zdjęcia zdążyły już trafić do podręczników historii teatru.

Zobaczyliśmy — i możemy porozmawiać o obiektywizmie i tendencyjności w stosunku do klasyków, o stylizacji i treściach humanistycznych, o dwóch realizmach.

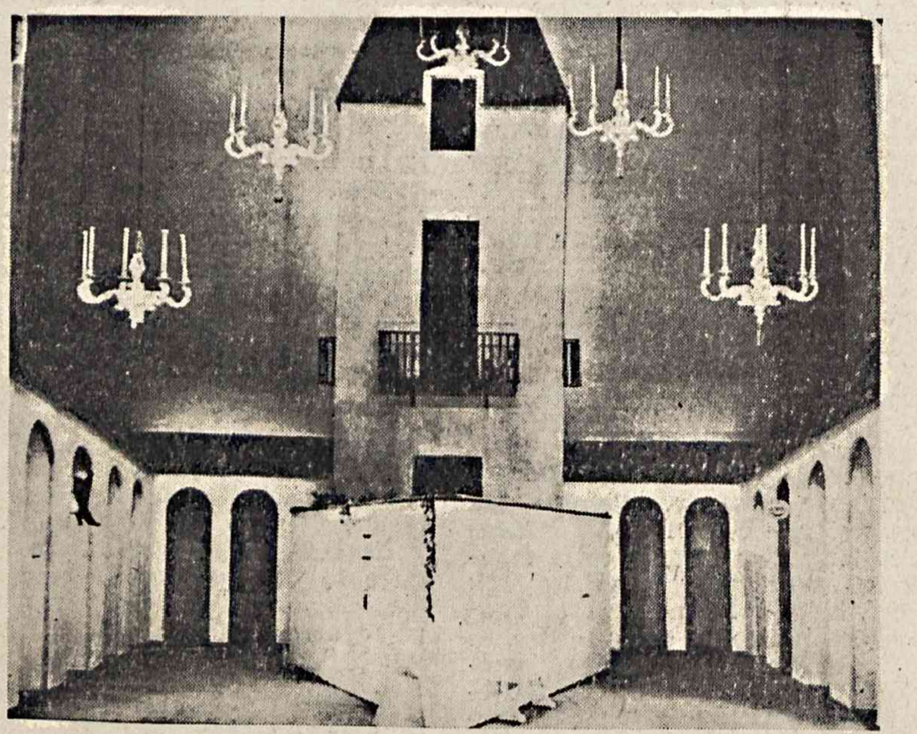
✣

Przypomnijmy krótko schemat intrygi „Szkoły żon". — Dorobkiewicz Arnolf pragnie uniknąć rogów w małżeństwie. Uważając się za znawcę i mistrza sztuki życia, każe wychować swą przyszłą w klasztorze na zupełną idiotkę, a potem więzi ją w swym domu pod kuratelą głupawej, ale wiernej pary służących. Traf sprawił, że naiwny młokos z prowincji, syn Arnolfowego przyjaciela, pozyskuje sobie wzajemność więzionej, przy czym i on, i Anusia, nie orientując się w sytuacji, zwierzają się staremu, każde na własną rękę, z coraz gorętszych zamiarów i czynów. Mistrz sztuki życia ma więc i tę jeszcze przewagę — wszystkie nici intrygi w ręku! A przecież — ku swej niekłamanej boleści, bo zaangażował się po uszy — przegrywa. Gdy dzięki piramidalnej wprost naiwności Horacego uprowadzona Anusia znów jest w ręku Arnolfa, jak teatralny d e u s e x m a c h i n a zjawia się jej ojciec, zjawia się rodzina — układ spraw życia opowiada się za młodymi przeciwko nieludzkiemu graczowi.

Ten wspaniały wyczyn dialektyki komediopisarskiej Moliera próbowano obrócić przeciwko niemu. Jak to? — wołali współcześni świętoszkowie, zagrożeni postępową, humanistyczną t r e ś c i ą „Szkoły żon" — cała akcja rozgrywa się za kulisami, na scenie mamy ciągle opowiadanie o tym co się stało, albo ma stać? Molier nie zna się nawet na f o r m i e sztuki, którą tu pragnie nas epatować!... Zarzut oczywiście płytki i bezsensowny, bo po pierwsze — akcja to niekoniecznie bieganina itp., tylko rozwój wydarzeń, a po drugie — istotą akcji „Szkoły żon" jest rozwój wewnętrzny Arnolfa — od cwaniactwa, poprzez miłość i zazdrość, do rozpaczy i rezygnacji — oraz przeciwstawiony mu dramatycznie rozwój Anusi — od klasztornej gąski, poprzez dziewczęcy sprycik zadurzonej, do pełnego, jasnowidzącego człowieczeństwa zakochanej kobiety — wszystko pod wpływem tamtych zewnętrznych wydarzeń. Z zarzutem tym Molier rozprawia się łatwo w „Krytyce szkoły żon", ustami Doranta.

Otóż Louis Jouvet dał nam „Szkołę żon" niespodziewaną, taką, wobec której musieliby spuścić z tonu nawet tamci uczeni krytycy z Sorbony, przykładający wszędzie rzekomo arystotelesowski centymetr. Pokazał mianowicie na scenie to wszystko, o czym się u Moliera tylko opowiada. A więc widzimy i Anusię odpowiadającą z balkonu na ukłony panicza, i Horacego zakradającego się do swej lubej, i Arnolfa przerywającego schadzkę, a potem wywracającego cały dom do góry nogami (jest to mały balet pantomimiczny) itd. Poza tym podkreślić należy, że ściany muru otaczającego dom i ogród rozsuwają się, ilekroć trzeba akcję przenieść z ulicy do wnętrza (z towarzyszeniem muzyki mechanicznej, głuszącej szmer maszynerii). I to jeszcze, że widowisko rozwija się b e z p r z e r w y, z jednym tylko antraktem — dla wytchnienia widowni i aktorów. Akty u Moliera, powiada Jouvet, to po prostu czas wypalania się świec (które nie były tak doskonałe jak te, co płoną w kandelabrach Jouveta) oraz fantazja późniejszych drukarzy. Czas nocy zaznacza się całkiem konwencjonalnie, przygaszając światła bez próby iluzji; potem, gdy trzeba scenę znowu oświetlić, żeby widzowie coś za swoje pieniądze widzieli, to się ją oświetla i jazda dalej. (W ten sposób można dowolnie stwarzać, lub niweczyć — jedność czasu!)

Takie pokazywanie ciągu zdarzeń, ciągu obrazów wymaga klasyfikacji. Czy dramat nie zmienia się tu w epikę? Czy teatr nie konkuruje tu z kinem? Pokusy zapożyczania się u sztuki filmowej, sztuki o p o w i a d a n i a rzeczywistości, występowały u porywczych a naiwnych reżyserów równolegle z alarmami, że kino staje się zabójczą konkurencją dla teatru... (Por. znakomity artykuł Obrazcowa w pierwszym tegorocznym numerze „Twórczości"). — Z drugiej strony jednak tradycja teatralna zna również widowiska toczące się bez przerw, bo „przerwy" te wypełnione były wstawkami o d m i e n n e g o charakteru (interludia, lazzi), stanowiącymi żartobliwy komentarz, albo nawet mechanicznie doczepione urozmaicenie raczej niż uzupełnienie właściwej akcji sztuki. (Pozostałość dzisiejsza: wypady międzynumerowe błaznów w cyrku!) Tak samo, jeśli chodzi o mechanizm odsłaniający nam wnętrze ogrodu: — przypomina się „zbliżenie filmowe", ale już Ajschylos mordowanego w alkowie Agamemnona, Arystofanes zaś wyśmiewanego przez się Sokratesa pokazywali wysuwając z wnętrza domu wózek, który się nazywał e k i k l e m a. I kiedy zachwycamy się pantomimą Arnolfa ciskającego łachy z piętra na dół pod wpływem zazdrości, a nudzimy się na widok naturalistycznej ilustracji, jaką jest ucieczka Horacego, zaczynamy formułować. Intencja tej inscenizacji, to pełny, nieprzerwany obraz rzeczy, intencja niebezpieczna dla teatru, filmowa. Obronną ręką wychodzi z niej Jouvet wtedy, gdy dla uzupełnień swoich potrafi odnaleźć formę, trzymającą się mocno tradycyjnych sposobów teatralnych, opartych na umowności, na tzw. konwencji. Wspaniałym tryumfem inscenizacyjnym Jouveta w tym właśnie duchu jest rozwiązanie zakończenia sztuki, które w najpomysłowszych nawet ujęciach zawsze niebezpiecznie pochylało się ku nudzie. Chodzi o interwencję tych ojców e x - m a c h i n a. Trzech panów, o których nic ciekawego nie wiemy, zaczyna raptem ględzić wierszem, kto kogo rodzi, kto z kim się godzi i trwa to długie, groźne dla finału minuty. Jakże inaczej u Jouveta. — Oto na scenie wkraczają w barwnych kocach, z pękami czerwonych piór w czuprynie... czerwonoskórzy Indianie. Wnoszą lektykę, a w niej — Korteza, ale Korteza po dziesiątej malarii, słowem kogoś, kto zdobył Amerykę, ale kogo Ameryka wyssała i wypluła. Bogaty strzęp ludzki, trzęsąc głową potakuje tylko wyjaśnieniom, które tamci dwaj na wyścigi wykrzykują wprost do widowni: że to ojciec, że córkę odnalazł, że Horacemu itp. I znowu balecik indiański, tak bardzo w duchu Molierowego teatru. Świetnie! Oto myślenie reżysera filmowego, wyrażone środkami dobrego znawcy teatru.



Christian Berard: Dekoracje do „Szkoły żon" — Mur zamknięty

Ta chęć wypowiedzenia w widowisku pełnej prawdy o świecie (łącząca nb. Jouveta ze Stanisławskim przeciwko ekspresjonistom i ich potomstwu) uwidocznia się i w molierowskich kandelabrach (to nie elektryczność!) i w kunsztownie fryzowanych drzewkach (ogrodnicze „Ludwiki"), i starszej stylowo od drzewek architekturze, i w kompozycjach grup ludzkich (zwłaszcza czwórki służących), godnych pędzla któregoś z renesansowych Flamandów. Zarówno rysunek domu, jak i sytuacja sceniczna, nosząca silne piętno uproszczenia i umowności, ale wszystko to tkwi całkowicie w tradycji historycznej, co prawda dobranej dość swobodnie, bez uszanowania postulatu konkretności momentu dziejowego.

Estetyczne, wzrokowe względy dyktują układ nie tylko grup drugorzędnych postaci: Anusię sadza Jouvet w fotelu, a sam kuca na stołeczku (naciągając nieco sytuację), bo Anusia w fotelu na ciemnym tle drzwi, to pyszny portret! Ciemne ramiona Jouveta rozpinają się często na białym tle muru w sposób zapewne wielekroć kontrolowany przez malarza, to samo dotyczy pleców w scenie czytania listu, to samo — czarnych rękawiczek. Gdybym na zapytanie w antrakcie — po co panu te czarne rękawiczki? — usłyszał odpowiedź: A bo będę nimi w 4 akcie robił żałobę — pewnie bym się roześmiał, jak z żartu. A oto Arnolf wybiega z kulisy, kołace do bramy, wpada do ogrodu, za chwilę ogród się rozwiera i widzimy pośrodku jakiś duży czarny kamień, jakąś kupę czarnej rozpaczy: to przy kostiumie czarno - zielonym, czarne rękawiczki zakrywające twarz dopełniły kropki nad i... Kiedyindziej biała chusta przykładana oburącz do twarzy na każdą zmianę wyrazu gra podobnie, choć podejrzewam tu jakieś echa ekspresji aktorów azjatyckich, tak samo jak w innym miejscu, przy wachlowaniu się chustką, przypomina się japońska sztuka precyzyjnego używania wachlarza... Tylko ten, kto to widział, zrozumie w tym miejscu mój zachwyt.

Jest wieczny ruch, jest pewien nadmiar gestu, jak na nasze przyzwyczajenia, ale klasa techniki tego pół-tanecznego ruchu oraz mądra jego celowość budzą najwyższy szacunek. Jak inaczej rusza się parobkowata para służących Arnolfa, a inaczej chłopak notariusza, i jeszcze inaczej lokajczuk Horacego! Anusia z książką, którą ma nakazane szanować, Anusia w długiej sukni! Nasze sceniczne damy przypominają mi w takich wypadkach tę Kasię, co to narwała w sadku jagódek, a teraz niesie je w podołku spódnicy dla swego Jasia, okiem jeszcze licząc je po drodze. Dominika Blanchar zbiera fałdę jedną ręką i to przeciwległą nodze rozpoczynającej ruch — resztę dokonuje energia kroku i młodziutka artystka w naturalnym i wdzięcznym rytmie porusza się swobodnie wśród ciasnych grządek. Ano, cóż — bez cudów: po kilku t y g o d n i a c h prób w pełnym kostiumie dochodzi się do pożądanych wyników. A kultura plastyki ciała, jak i kultura plastyki głosu należą widocznie do spraw rzeczywiście podstawowych, skoro trudno powiedzieć, co było lepsze u pary służących — taniec ich głów i ich zadków, gdy klęczeli a Jouvet t a ń c z y ł nad nimi, scenę kopniaków czy też koloraturowy duet ich pisków, gdy groził im kijobiciem, klasyczną molierowską batonadą. I te rytmy przy tym!

Na zamknięcie tego, bardzo niekompletnego opisu jeszcze jedno. — Nogi Jouveta telepią się powykręcane, podczas gdy ręce, głowa, a przede wszystkim głos są pełne energii i rytmu (znakomity dowód kompletnego opanowania ciała!). Usta trzyma on prawie stale szeroko otwarte, a śmieje się śmiechem bezdźwięcznym, „astmatycznym". W nadmiernej, kuglarsko zręcznej gestykulacji wykrywamy raz po raz nie tyle „koronkowość" ruchu (co np. znakomicie demonstruje grający tę samą rolę Jacek Woszczerowicz), ile pewnego rodzaju sztuczną rytmizację. Te rzeczy szokują niejednego, są nie zawsze zrozumiałe dla naszych nawyków. Otóż Jan Kott zwrócił mi uwagę na świadomą, publicznie w okresie przedwojennym deklarowaną koncepcję Jouveta — gry marionetkowej. Gdy zawiodły wszystkie intrygi i Arnolf z górnego okna widzi szczęście połączonej pary — opada z podniesionymi jak u Skargi rękoma, podcięty wpół: niby porzucona, już niepotrzebna kukiełka. — To E. G. Craig, autor koncepcji teatru czystego, teatru bez literatury, głosił, że jeśli już teatr upiera się służyć za tubę wielkim pisarzom, to najmilej literaturę fałszującym aktorom byłby aktor-marionetka.

Z pojęciem marionetki najlepsze balety nauczyły nas łączyć oraz ruchu schematycznego, przeważnie usztywnionego Jouvet inaczej — jego niezmiernie żywa, na wpół taneczna stylizacja wciąga tę ideę jako jeden tylko z motywów, wzbogacających ruchowo-malarski obraz widowiska. O sensie wewnętrznym tej tak dyskretnej marionetkowości wspomnimy później. Na razie uzupełnimy nasz opis stwierdzeniem, że nie stanowi ona monopolu Jouveta na scenie, przeciwnie, reżyser dążył do jednolitości gry całego zespołu i pod tym względem. A więc przesadne wyrzuty rąk Horacego, gdy obwieszcza swe nieszczęście, dziwne galopy sługi rejenta, cała scena kopniaków oraz poprzedzająca ją bardzo rytmiczna scena podglądania cierpiącego Arnolfa przez parę służących: sposób, w jaki Anusia haftuje, dyga i wynosi książkę: jej ojciec, kiwający się w lektyce; trochę mechaniczne zejścia wszystkich postaci ze sceny na zakończenie itd. — wszystkie te obrazy mają w sobie element marionetkowości, bardzo przestylizowanej, nie nachalnej, nie — ekspresjonistycznej, nie „niemieckiej". Można tu śmiało mówić o wyrafinowaniu.

Tak więc Jouvet (uchodzący za jednego z najumiarkowańszych w gronie odnowicieli teatru francuskiego) wystawiając Moliera postępuje jak Molier — „bierze swoje dobro, gdziekolwiek je znajduje". Scena francuska trupieszała już powoli w sztywnej, niemal „operowej" recytatywności. „Klepią bez zmiany swój aleksandryn" — wzdychali pisarze od Stendhala do Duhamela, „Dramat zamiera!" — wołał Zola, „Sztuka teatru za lat pięćdziesiąt wyrodzi się w grubą rozrywkę jak tresowane psy" — biadał Goncourt. Najcierpliwszym przejadły się banalne sytuacje sceniczne i do niechlujstwa zaniedbywane dekoracje (i to wtedy, gdy słynne „balety rosyjskie" olśniewały Paryż przepychem optycznym, zorganizowanym przez malarzy dużej klasy!) — Jouvet daje dekoracje wyrafinowane, sięga do starego malarstwa i do nowinek estetycznych Gordona Craiga, urozmaica wymowę aktorską (Horacy i in.), utaneczna ruch, efekty teatru starogreckiego (ogród) sprzęga z molierowskimi (świeczniki) i z maszynerią nowoczesną (muzyka mechaniczna), od teatru średniowiecznego bierze tendencję do umownego rozplanowania przestrzeni scenicznej, od filmu — jego ciągłość obrazów dopełniających właściwą akcję dramatu. Czynnikiem sprzęgającym to wszystko w organiczną całość jest wirtuozeria techniczna reżysera i zespołu, dobry smak ugruntowany na „absolutnym słuchu" dla specyfiki teatralnej w całym jej historycznym i geograficznym bogactwie, oraz — postawa estetyzująca, postawa artysty teatru, który chce być przede wszystkim „teatralny".

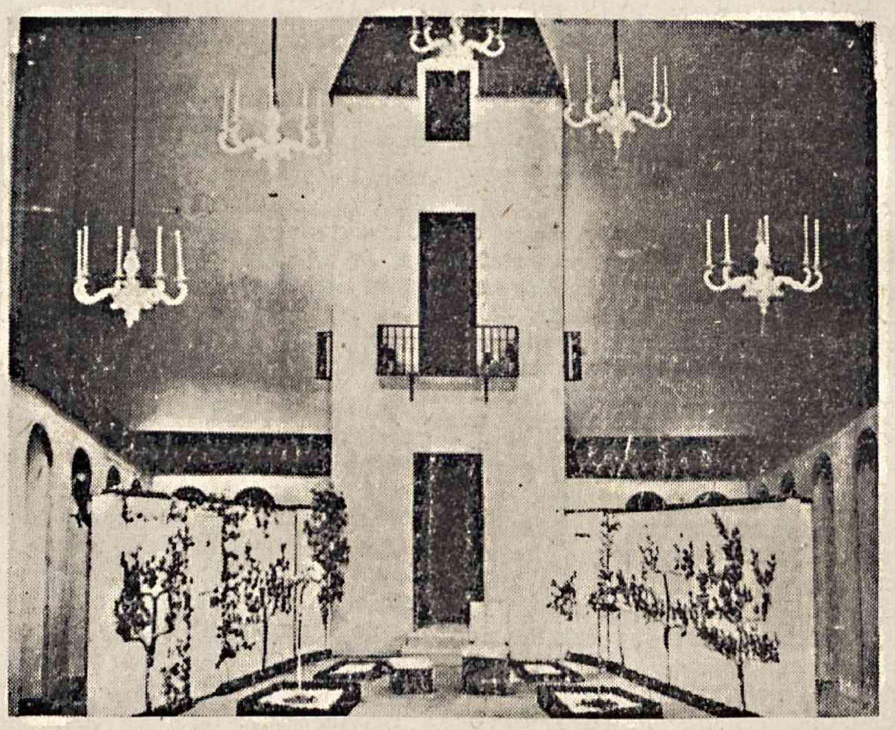
Jest to więc „umowny realizm" stylizowany, ten sam prawie, w którym szukali ratunku czołowi ludzie teatru rosyjskiego w okresie po 1905 roku, w okresie kryzysu sztuki mieszczańskiej, który na Zachodzie trwa po dziś dzień. W r. 1902 Walery Briusow walcząc ze Stanisławskim wołał o porzucenie „niepotrzebnych prawd" naturalistycznych na rzecz świadomej umowności, stylizacji i „pars pro toto" (część zamiast całości: np. kominek, stół i okno zamiast pełnego pokoju z drzwiami i sufitem), a sam Stanisławski sprowadzał Gordona Craiga do inscenizacji „Hamleta". Później Meyerhold, a zwłaszcza Tairow tworzyli teorię i praktykę tego, co dziś oglądamy w formie bardzo już uspokojonej i dojrzałej u Jouveta. Tak to świat jest niewielki, niektóre Ameryk. odkrywa się po kilka razy, ale prawa socjologii kultury obowiązują uniwersalnie. — W różnym czasie, na dwóch krańcach Europy, w obliczu zagrożenia wartości, które burżuazja prawem ograniczonej optyki socjalnej uważała za własne, najszlachetniejsi spośród niej podejmowali analogiczne wysiłki ukazywania tych wartości, apostołowania w ich imieniu. Ale postawa ich musiała być konsumcyjna, kontemplatywna, nie twórcza, bo twórczość to nowe treści, to wyraz nie tylko nowych potrzeb, ale i nowych sił historii. Zdawano sobie z tego sprawę — „dekadent" Andrejew pisał wówczas, że „nowa forma zjawi się sama, gdy zjawi się nowa treść", a Romain Rolland odpowiadał mu z drugiego krańca: „Teatr jako sztuka ludowa może odrodzić się tylko w związku z odrodzeniem ludu". Apostołowie wartości teatralnych wyżywali się twórczo w s p o s o b a c h wydobywania i uwypuklania tych wartości, a więc w historycznym eklektyzmie, w stylizacji, w estetyzacji f o r m widowiska.

✣

„Mieszczanin zdolny jest zrozumieć i przyjąć tylko prawdę faktów. Prawda ludzkiej dążności do tworzenia faktów jest mu niezrozumiała" — pisał Maksym Gorki. Jouvet, zapytany jak rozumie postać Arnolfa, powołał się na sentencję psychologistyczną, godną tradycji kraju, który wydał Rochefoucaulda: — „Problem, czy Arnolf jest komiczny, czy tragiczny, to kwestia wieku: dla młodych — oczywiście komiczny, dla starych — tragiczny, niestety"... Dyskutując z naszym znakomitym gościem uzyskałem dodatkowe sformułowania: 1- dzieła klasyczne mają treść nieodmienną, „zaklętą w poezji" (jak mucha w bursztynie...) i świecą dla wszystkich jednakowo „jak latarnia morska"; 2- teatr, aktor nie powinni interpretować takich dzieł po swojemu, powinni ograniczyć się do skromnej roli przekaźnika obiektywnych wartości dzieła literackiego: rola inscenizatora wyrasta niepokojąco wtedy, gdy w teatrze źle się dzieje. Słuszne z niesłusznym splątane jest w tej wypowiedzi w sposób wymagający rozważań, na które nie starczyło by nam tu miejsca. Odpowiedziałem krótko, że latarnia morska świeci i n a c z e j nie tylko dla daltonisty — inaczej „zapatruje się na nią" rybak wracający z połowu, a inaczej uchylający się od światła i porządku społecznego kontrabandzista. Bo jeśli nawet na temat „Poezji" można sobie roić idealistyczną metafizykę, to latarnia morska mieści się już najoczywiściej w kategoriach układu społecznego.

I rzecz ciekawa: — potrafił Jouvet poznać Arnolfa nie wypowiadając się na jego temat, z łatwością uporał się w tym sensie ze sprawą Horacego, ale nie podołał Anusi. Wielka, radosna prawda r o z w o j o w y c h m o ż l i w o ś c i c z ł o w i e k a przedarła się głosem wielkim poprzez tę „obiektywizowaną" postać. I oto Anusia, nie kto inny, porwała publiczność. Zapewne, w tym było ogromnie wiele uznania dla artyzmu oraz sympatii dla osoby młodziutkiej Dominiki Blanchar, ale tamto — t r e ś ć h u m a n i s t y c z n a — tu i tylko tu dorwało się do „stronniczego", „agitacyjnego" głosu i poniosło widownię!

Jaracz, który był wielkim, gorącym humanistą na scenie polskiej, grał Arnolfa tragikomicznie, potrafił pokazać w „Szkole żon" ową Gorkiego „dążność ludzką do tworzenia faktów" w dobrym i złym: gwałt na Anusi, przebudzenie miłości, jej zabłąkania, jej spóźnione nauki. Cierpiał i walczył s o l i d a r y z u j ą c się z intencjami klasyka Moliera.



„Szkoła żon" — Mur otwarty

Jouvet starając się „podać" Moliera możliwie smacznie, ale bez własnego sosu, ucieka się aż do roli marionetki, do roli pięknych „iluminacyj" ze starych książek. Jego „Szkoła żon" jest dziełem k l e r k a wierzącego w ponadklasowość inteligencji i poczuwającego się do obowiązku strzeżenia i przechowywania dla przyszłości całego dorobku kultury wieków. Jest właśnie jak biblioteka pięknych, starych książek. Ktokolwiek przyjdzie, wyczyta co zechce. Katolik np. wyczyta grzech przeciwko Duchowi Św. popełniony na Anusi przy pomocy klasztoru; mieszczański esteta — ładne obrazy, egzotykę i kilka dobrych powiedzonek starego mistrza, godnych no... butelki starego wina; humanista wyczyta u Jouveta przede wszystkim Anusię itd. Jouvet jest w stosunku do wielkiego klasyka Moliera w mierze swych najlepszych sił i chęci l o j a l n y.

Jacek Woszczerowicz gra Arnolfa z nie mniejszą od tamtych wirtuozerią techniczną (ale bez oparcia w jednolitej i konsekwentnej linii stylowej zespołu). Rzekomo francuska zasada „dystansu do roli", gry „teatralizowanej" dotarła do teatru łódzkiego już w założeniu spaczona, przez pomieszanie dwóch różnych pojęć, o czym pomówimy w ostatniej części artykułu. Dość że czarując swym kuglarstwem scenicznym nie mniej niż czaruje Jouvet — Woszczerowicz, zamiast utrzymać dystans wobec roli, zaczyna grać p r z e c i w roli, przeciwko temu, co Molier napisał. Molier brał jakiegoś „doktora z Bolonii", konwencjonalnego rogacza ze scenki jarmarcznej i nasycał go treścią swego wielkiego mózgu i serca — Woszczerowicz dokonuje popisowej operacji pozbawienia go tego mózgu i serca z powrotem. Molier prowadzi Arnolfa przez zazdrość, rozpacz, cierpienie. Jouvet w tej sytuacji gotów stać się marionetką prawdziwą, marionetką do kwadratu, byle nic tu nie dodawać od siebie. Woszczerowicz powiada śmiało: iii, jaka tam zazdrość, jaka rozpacz, jakie tam cierpienie, t y j a t e r i już. Tekst klasyka Moliera degraduje się tu do roli takiego samego rekwizytu, jak laseczka, którą tak mistrzowsko żongluje ten znakomicie utalentowany artysta. Lojalność wobec tekstu jest tu czysto mechaniczna: nie przekręca się go, tak samo jak nie podaje się na scenę z rekwizytami np. laseczki wybuchającej, albo topniejącej w ręku. Ale aktor bez przerwy zabawia publiczność na sposób tego jegomościa, który przed sądem odwoływał obrazę, wymawiając „pan nie jesteś złodziej" w tonie — pytającym. Oczywiście to jest bardzo zabawne i każdemu serdecznie życzyłbym to zobaczyć ...w jakimś eksperymentalnym teatrzyku groteski.

Od rzemyczka do koniczka. — Dystans wobec Anusi polega u Mrozowskiej na powstrzymaniu się od „przeżywania", powstrzymaniu się od reakcji, powstrzymaniu się od wyrazistości w ogóle. Nie wiadomo, czy i jak czuje Anusia to, co ją spotyka, jak to rozumie, kim jest? Ale powstrzymanie się od wyrazu jest również środkiem wyrazu i to potężnym. Piękna, posągowo powściągliwa panna, której raz tylko błysnęły oczy, gdy powiada, że wie co myśleć o takim wykształceniu, jakie Arnolf jej zaaplikował — wyrasta niepostrzeżenie do rozmiarów kobiety-zagadki, kobiety sfinksa, kto wie, może kobiety-mścicielki? Może Molier chciał tak, może był prekursorem literackim mistycznych dekadentów, rozpisujących się na temat „Wiecznej Ewy", tej Tajemnicy?...

Jeśli więc szanujemy klerkowski humanizm Louis Jouveta (jesteśmy tu dość blisko postawy Julien Bendy), jeśli wspominamy serdecznie walczący humanizm Stefana Jaracza, który, śmiesząc nas do łez i wzruszając jednocześnie, propagował (setki przedstawień „Szkoły żon" w całym kraju!) treści i postawy moralne bardzo nam dziś

(Dokończenie na str. 7)

Książki · Książki · Książki

POWIEŚĆ

„MŁODOŚCI ŚPIEWAJ"
Jalu Kurka

Powieść. Wydanie drugie, Kraków, Wydawnictwo „Przełom" 1947; str. 337.

Na naszym rynku wydawniczym pojawia się coraz więcej wznowień przedwojennych powieści. Są to przeważnie rzeczy — szczególnie, jeśli idzie o prywatnych wydawców — które kiedyś „brały". Niestety, w wielu wypadkach brały książki nie bardzo dobre.

„Młodości, śpiewaj!" Kurka — raczej słabsza pozycja tego utalentowanego pisarza — opowiada dzieje bezrobotnego maturzysty, który chwyta się różnych zajęć, aby wreszcie, po wielu niepowodzeniach zostać przemytnikiem. Luźno powiązane ze sobą epizody są, z wyjątkiem niektórych (np. strajk w „Semperícíe") — mało ciekawe. Utwór Kurka należy do popularnego niegdyś w całej prawie Europie gatunku powieści „o szarym człowieku". Kult „niebohaterskiego bohatera", nieszczęsnego, zabłąkanego i apolitycznego, sentymentalizm, pustka i bezwyjściowość życia — oto charakterystyczne cechy tego rodzaju książek. Dawniej mogły one niekiedy wzruszać. Dziś — niestety — jedynie gniewają. Nie ma w tym zapewne winy autorów. Po prostu fakty oduczyły nas współczuć biernej bezbronności Kazimiery Marków. Wiemy, że młodość musi inaczej śpiewać.

Wiktor Woroszylski

PAMIĘTNIKI

„OFLAG"
Marka Sadzewicza

Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza" 1948; str. 250.

Przed rokiem otrzymaliśmy dramatyczną opowieść A. Janty-Połczyńskiego pt. „Kłamałem, aby żyć..." Były to fragmentaryczne wspomnienia jeńca wojennego Polaka, zagarniętego przez Niemców po klęsce francuskiej 1940 r. Dopiero teraz wydano pamiętnik oficera polskiego Marka Sadzewicza, który dostał się do niewoli w tragicznym wrześniu 1939 r. Autor wydostał się z niemieckich rąk po klęsce armii hitlerowskiej. Pamiętnik jego ze Starogardu i z dwóch innych miejsc odosobnienia jest obrazem przeżyć jeńca polskiego poprzez całą wojnę niemiecką. Niewątpliwie książka ta stanowić będzie dokument. Przypuszczać należy, że społeczeństwo nasze przeczyta z wielką ciekawością te wspomnienia. Któraż rodzina nie miała kogoś ze swoich w obozie jenieckim? Nie wszyscy wrócili! Książka Marka Sadzewicza nie rości sobie pretensji, by przemawiać w imieniu ogółu jeńców. Tym niemniej jednak, choć Marek Sadzewicz napisał własne doznania, pamiętnik jego ma charakter dokumentu ogólniejszego, oświetlającego przeżycia naszych jeńców po katastrofie wrześniowej. Ciekawe są w nim fakty, jak i obserwacje psychologiczne. Autor maluje warunki obozowe, w jakich jeńcy przebywali. Pożywienie, ubranie, spanie, praca nad sobą, rozrywki, teatr jeniecki, gazetki miały wypełniać długie lata oczekiwania. Nie zawsze jeńcy byli syci. Wiele miesięcy musieli cierpieć głód. Dopiero opieka Czerwonego Krzyża przyniosła dużą poprawę w pożywieniu, ubraniu i podtrzymywała nie tylko fizycznie, ale i psychicznie jeńców.

Marek Sadzewicz pamiętnik swój zaopatrzył wstępem, w którym zaznaczył: „Mam wrażenie, że nam wszystkim, którzy przeszliśmy przez Oflag, wydaje się trochę, że byliśmy w owym czasie kimś innym niż przedtem i dzisiaj. Było to jakieś inne, już dziś niemal nierealne bytowanie".

I to jest właśnie takie ciekawe, dokumentarne w tym pamiętniku. Interesuje nas słownik używany w obozie, zastanawiamy się nad sprawami kradzieży, handlu, waluty, zatrzymują naszą uwagę obyczaje, choroby, wariactwa obozowe. Stosunek Niemców do jeńców jest też odrębny. U nas na ziemiach Rzeczypospolitej nie uznawali oni praw naszych suwerennych. W obozie jeńcy chodzili w mundurach, w dystynkcjach. W ogóle pamiętnik Marka Sadzewicza budzi w czytelniku wiele wspomnień i refleksji, wiąże nas z przeżyciami, które czas powoli zaciera. Są jednak rzeczy, których społeczeństwo nasze zapomnieć nie powinno.

„Oflag" Marka Sadzewicza wyróżnia się celnością pióra. Nic dziwnego. Autor jest znanym publicystą i literatem.

Eustachy Czekalski

POPULARYZACJA LITERATURY

„GUSTAW FLAUBERT"
Jana Parandowskiego

Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza Powszechna", „Czytelnik", 1948; str. 46.

Twórczość beletrystyczna Gustawa Flauberta należy do podstawowych osiągnięć literatury francuskiej w dziedzinie powieściowej. Tak dzieło jego, jak i postać interesują wciąż, mimo że oddaliliśmy się już o całe stulecie od daty powstania „Szkoły serc". (Education sentimentale). Światowej sławy powieści „Pani Bovary" i „Salambo" powstały w latach 1857 i 1862. Utwory Gustawa Flauberta tłumaczono u nas wielokrotnie.

„Wiedza Powszechna" w swoim cyklu: „Literatura światowa w wieku XIX" dała pięknie napisaną przez Jana Parandowskiego broszurę pt. „Gustaw Flaubert". Przeznaczono ją dla samouków. Może też służyć jako pomoc dla szkolnictwa. Mamy bowiem w zeszycie tym i duży wyjątek pt. „Zajazd Rolniczy", z „Pani Bovary", co pozwala na bezpośrednie zapoznanie się ze stylem flaubertowskim. Literatura przedmiotu, chronologia głównych utworów tego pisarza, przypisy zadość czynią wszelkim wymaganiom pedagogicznym.

Portret literacki G. Flauberta, pióra autora „Króla życia", zwraca uwagę tak wdziękiem, ujęciem, jak i skrupulatną znajomością przedmiotu. Parandowski podnosi pracowitość tego wielkiej miary pisarza. Końcowe słowa charakterystyki brzmią:

„Rzetelny, wytrwały, karny wobec obowiązków, które nie miały innego przymusu prócz jego woli, znosząc wszelkie utrapienia, jakimi go obarczało wysokie pojmowanie dzieła sztuki, podtrzymując się w chwilach słabości entuzjazmem dla wielkich mistrzów prozy, najwznioślejszym marzeniem, stał się wzorem i jakby patronem cechowym pisarzy".

Zeszyt „Wiedzy Powszechnej" z portretem G. Flauberta dostarczy również rzetelnej satysfakcji każdemu miłośnikowi literatury. Sprawia to głębokie, wyrobione, panujące nad przedmiotem pióro Jana Farandowskiego.

Eustachy Czekalski

Wystawa grupy „Warszawa" w SARP-ie

ROLA SŁOWA W PLASTYCE

Nieporozumienia pomiędzy artystą a odbiorcą nie są w dziedzinie sztuki — a zwłaszcza w dziedzinie plastyki — rzeczą nową, o czym wie chyba każdy. Gdy jednak w dziedzinie literatury krytyka sprawozdawcza stara się uprzystępnić dzieło za pomocą słów i zdań, a więc — narzędzi i metody jednorodnej z oryginałem, w języku plastyki nie ma sposobu objaśnienia i przybliżenia społeczeństwu rzeźby czy obrazu, przemawiającego narzeczem wtajemniczonych. Stąd — znów słowa — jako objaśnienie, jako uprzystępnienie. Widz, nie nauczy się odróżniać kiczu od dzieła sztuki przez artykuły krytyczno - polemiczne, nawet najlepsze. Musi przyzwyczajać się do dobrej plastyki na wystawach. A dobra plastyka nie może przemawiać aluzjami i porozumiewawczymi kaszlnięciami plastycznymi, których społeczeństwo nie rozumie. Musi przemawiać przystępnie, rzeczą zaś artysty jest, by nie traciła przy tym poziomu. Mamy oto trzy sytuacje słowno - plastyczne — i w każdej z nich pewne nieporozumienie: 1. Na pokazach sztuki tzw. abstrakcjonistów dręczy widza — że tak powiem — nazwomania. Każda niemal praca opatrzona jest krótkim tekstem, który wygląda w tym zastosowaniu niezmiernie pretensjonalnie i często rozprasza efekt czysto wizualny. Abstrakcjoniści powtarzają w nazwomanii zwyczaj tzw. ut (od uta) japońskich na wachlarzach i kakemono, uzyskując dziwne połączenie liryki z freudyzmem i dając niezachwiany dowód, że sztuka ich jest dostatecznie niezadowalająca, by wymagała skojarzeniowych uzupełnień. 2. Rodzaj sztuki (głównie — malarstwo) oparty o sztukę francuską ostatniego półwiecza posługuje się na naszym gruncie słowami dla wyrażania poglądów skrajnie subiektywnych — i to w sposób, dopuszczalny jedynie w pismach specjalnych. Krytyka sprawozdawcza dla społeczeństwa musi się liczyć z przeciętnym widzem, nie przemęczać go fachową terminologią i nie mieszać działalności recenzenta ze wskazówkami na przyszłość dla omawianych plastyków. Niedopuszczalne w sprawozdaniu są zwroty w rodzaju: „Pragnąłbym, aby wnioski z tych omówień wyciągnął sam autor" nic zaś nie mówi widzowi zdanie: „Rzeźbiarzy X i Y można postawić blisko malarza Z", nawet jeśli się oceniło twórczość tego malarza. Warszawa ma w dziedzinie historii sztuki tradycje prof. Noakowskiego, a ostatnie pokolenia plastyków wychowały się na pięknych wykładach prof. Walickiego; to obowiązuje do odpowiedzialności za słowo choćby nas — chudopachołków sprawozdawczych. Wreszcie: 3. Katalogi wystaw są ważne jako droga pogadania sobie z widzem. Jak rzadko jednak we wstępie do katalogu widzimy cenne objaśnienia techniczne, jak często zaś — wyrażając się modnym zwrotem — „powódź mętnego frazesu". Zdawało by się, że plastyka przystępna ideologicznie i artystycznie nie wymaga szumnych komentarzy. Gdzie tam! Jakież dzieła sztuki mogłyby sprostać wstępowi do katalogu otwartej obecnie — i bardzo interesującej wystawy grupy „Warszawa". Wstęp ten, to nieomal słowniczek wielkich słów i zwrotów, które w XIX i XX w. uzyskały niesławny termin „gazeciarskich".

WYSTAWA „WARSZAWY"

Wystawa obejmuje prace malarskie, rzeźbiarskie i graficzne dziewiętnastu artystów. Wszystkie eksponaty pochodzą z ostatniego roku. Najobszerniejszy i bezwzględnie najciekawszy jest dział rysunku i grafiki.

Bogactwo technik graficznych reprezentowanych w tym dziale daje widzowi możność zapoznania się z różnicami i możliwościami ujmowania materiału. Strona bowiem artystycznego rzemiosła jest dla grafika tym, czym biegłość techniczna dla muzyka. Człowiek, który by się oburzył, gdyby go zapytać o różnicę pomiędzy skrzypcami a wiolonczelą, nie odróżnia często oleju od akwareli, bardzo często — drzeworytu od akwaforty — a już najczęściej grafiki od rysunku w ogóle. Bogactwo możliwości drzeworytniczych widzimy w pracach Hiszpańskiej i Waśkowskiego, którym udają się przejścia od najbardziej zdecydowanych plam czerni do najsubtelniejszych szarości, osiąganych przez cieniutką kreseczkę. Waśkowski uprawia drzeworyt w sposób niemal klasyczny, nie wnosząc do swej sztuki nowatorstwa, doskonaląc tylko swą precyzję. Rodzaje grafiki Hiszpańskiej pozwalają jej na więcej śmiałości. Każda niemal z jej prac jest eksperymentem. Eksperymenty te polegają na zmianach formalnych (syntetyzowanie, niemal kubizowanie postaci, jak np. „Dwie matki", „Dzieci i miasta", to znów „Nawiedzenie", które można by nazwać dobrym pastiche'em sztuki średniowiecznej). W technice drzeworytniczej porusza się artysta niejako w granicach narzuconych przez materiał. Ostatnia wystawa prof. Ostoi - Chrostowskiego, drzeworyt Kulisiewicza, wcześniej — Skoczylasa, obecnie — wystawców „Warszawy" — świadczą, że granice te są dość obszerne, by pomieścić wypowiedzi najróżnorodniejszych indywidualności artystycznych. Wydaje się, że największą dojrzałość wykazują te prace Hiszpańskiej, które sprawiają wrażenie najmniej obmyślonych. Wyjątek pod tym względem stanowi kwasoryt złożony (połączenie akwaforty z akwatintą) „Marsz z cegłami", temat, opracowywany przez autorkę po raz trzeci, za każdym razem z wielką siłą sugestywną; wersja pokazana obecnie, to doskonałe zespolenie walorów artystycznych z silnym ładunkiem uczuciowym. Oto przykład równowartościowości tzw. treści ze stroną plastyczną dzieła sztuki. Często omawiana ostatnio „humanistyczna postawa plastyczna" ma chyba najbardziej konsekwentnego wyraziciela w osobie M. Hiszpańskiej, artystki obdarzonej w równej mierze talentem, jak zapałem i pracowitością. Chcąc bliżej poznać twórczość Hiszpańskiej, warto przeczytać studium o niej w 4 nr. „Twórczości". Techniki metalowe (suchoryt, techniki trawione) pokazali również Majewski i Miklaszewski. Suchoryty Miklaszewskiego nawiązują też do tematyki okupacyjnej. Rysunek jego jest subtelny, neurasteniczny raczej niż nerwowy, co daje się odczuć mimo spokojnej, statycznej kompozycji np. w suchorycie: „Kindry". Majewski opanował doskonale trudne techniki: akwatintę i akwafortę. Twórczość jego ma cechy satyry społecznej i dużą skłonność do groteski o dość ponurym nastroju. Majewski nie wyzwolił się od wpływów Goyi i Ropsa ani rysunkowo, ani światłocieniowo, ale było by krzywdą dla niewątpliwie utalentowanego plastyka wyrazić przypuszczenie, że jest to ostateczny etap jego twórczości. Większość młodych plastyków przechodzi zresztą okresy twórczości mniej lub więcej eklektycznej, czemu trudno się dziwić wobec bogactwa wyboru. Goya zaś jest najlepszą szkołą grafiki nie tylko ze względu na swój przebogaty ładunek uczuciowy i tematyczny — wiecznie aktualny — lecz i na niedoścignione wartości techniczne (wspaniałe rzemiosło, używając pogardzanego dziś terminu).

Rysunki rzeźbiarza Sikory mają wielkie poczucie bryły. Płasko potraktowane i bardzo graficzne są dobre prace Przybyszewskiej — Piwowarskiej. Rysunki Baurskiej-Cękalskiej są bardziej indywidualne niż jej malarstwo, mają zalety kompozycyjne i rozmach; chętnie rysowane przez Cękalską sceny zbiorowe zdradzają zacięcie sztuki o podkładzie społecznym. Przedstawiciele techniki akwarelowej na wystawie — to: znów Majewski, Chojnacki (rzeźbiarz) i Zeydler-Zborowski. O ile u Majewskiego kolor podporządkowany jest rysunkowi tak, że całość jest raczej podkolorowana, o tyle Zeydler-Zborowski posługuje się plamą barwną, jako elementem malarskim samodzielnym; prace jego mają wiele miękkości zarówno w technice akwarelowej, jak olejnej. Pozbawione zupełnie miękkości są natomiast utwory Rassalskiego, który w swej czarno-białej twardej manierze nie wykorzystał (zapewne umyślnie) wielu możliwości drzeworytu, co — np. w portrecie — wydaje się nieuzasadnione. Wielki obraz olejny Rassalskiego ma partie nierówne; Rassalski jest najlepszy tam, gdzie odrzuca manierę twardą i — by tak rzec — rąbaną, pozostawiając miejsce dla wyobraźni plastycznej widza, jak np. w zbiorowej scenie po prawej stronie obrazu „Don Kichot". Ujęcie treściowe obrazu jest inteligentne i oryginalne.

W dziale malarstwa olejnego pejzaże Baurskiego są poprawne. Wielkim natomiast głosem domaga się więcej realizmu obraz „Trening Europy" — symboliczny, dobry w pomyśle, lecz nadający się albo na grafikę, albo na bardziej zdecydowane ujęcie malarskie. Pejzaże i portrety Musiałowicza odznaczają się sumiennością i skupieniem. Wywołujące sprzeciw podźwięki monachijskie w jego ciemnym pejzażu i portrecie przypominają, że krzykliwa krytyka dnia, dla której wszystko jest wiadome, dowiedzione, rozstrzygnięte i załatwione, będzie jeszcze kiedyś wysławiała inne wartości plastyczne, zwłaszcza — jeśli powrócą do nas przez Francję. Malarze w rodzaju Musiałowicza bardzo się naszemu społeczeństwu przydadzą. Rzeźba w drzewie Sikory „Żubr" jest bardzo dobra dzięki zsyntetyzowaniu i nierozdrobnieniu, a także — opanowaniu tak uroczego materiału, jakim jest w rzeźbie drzewo, a w tematyce — dla tak dobrego animalisty — zwierzę. „Amundsen" Nitschowej ma, jak zwykle jej dzieła, cechy zarazem pomnikowe i portretowo - psychologiczne, co w tym wypadku całkowicie odpowiada założeniu. Znana animalistka p. Gross dała „Czaplę" i „Żubra". — Czapla, zgeometryzowana niemal w swych ślicznych formach, oraz głowa żubra mogą stanowić przykład dobrej rzeźby tematycznej bez uciekania się do dziwolągów H. Moore'a. „Święci" Trenarowskiego, w których uproszczeniu wyczuwa się wytworność, mają wiele uroku. Trudno podchodzić do wszystkich eksponatów jak do dzieł dojrzałych, których autor już się nie zmieni, tym bardziej że mamy do czynienia z grupą ludzi przeważnie młodych, twórczych i poszukujących. Już dziś jasne jest jednak, że wystawa zapowiada plastyków wartościowych i pożytecznych, których postawa jest najzupełniej zgodna z wymogami współczesnego życia.

Anna Z. Linke

Zobaczyliśmy Teatr Louis Jouveta

(Dokończenie ze str. 6)

bliskie i potrzebne, jeśli kwitujemy znakomity persyflaż Woszczerowicza, jako jednorazowy i (poza lekcją techniki!) nieobowiązujący felieton: w rodzaju dowcipów rysunkowych na temat warszawskich pomników w „Wiadomościach Literackich", to z Anusią w przedstawieniu łódzkim lądujemy na bardzo już niedobrych (a logicznie nieuchronnych) mieliznach ideowych.

✤

Jakież więc nauki wyniesiemy z tego wszystkiego?

Zacznijmy od wspomnianego wyżej pomieszania pojęć. Jesteśmy na wielkim zakręcie historii i kultury. Wychodząc jak najoględniej z założenia, że nowe treści przyniosą i nowe formy teatrowi socjalistycznej przyszłości — już nie możemy stawać się ani ortodoksami formalizmu, ani ortodoksami „stanisławszczyzny". Jak to będzie ostatecznie wyglądało, nie wiemy. Wiemy tylko, że rozwój to jak spirala: wraca na to samo miejsce, ale o piętro wyżej. Jest nie do wiary, by kultura socjalistyczna, dziedzicząc cały dorobek ludzkości wyrzekła się w teatrze całkiem i bez śladu tych wspaniałych umowności, jakie wymyślili Grecy, i średniowiecze, i teatr ludowy, i wreszcie moderniści. Najcenniejsze z nich na pewno jakoś się odezwą w nowym języku teatralnym — tak samo jak i znakomita szkoła doszukiwania się prawdy wewnętrznej poprzez sytuację społeczną, szkoła zbierania prawdziwego materiału do sztuki teatru — niezastąpiona szkoła Stanisławskiego. Tych rzeczy nie powinno się tracić z oczu. Drogocenne elementy zbiorowego przeżycia teatralnego kryją się w najrozmaitszych kierunkach i szkołach. Ważne i decydujące jest — po co i do czego ich użyjemy. Co chcemy powiedzieć przy ich pomocy siedzącej w krzesłach społeczności! I tu zaczyna się owo nieporozumienie.

Jaracz „przeżywał" rolę Arnolfa, Jouvet nie przeżywa. Ale nie zmieniając stylu, a przesuwając tylko akcenty, mógłby Jouvet swoimi środkami „sformułować" to samo, w czym aż uczestniczyć kazał nam Jaracz; gdyby więc Arnolf-kukiełka zagrał według scenariusza Jaraczowego, formalnie było by to „przeciw Jaraczowi", treściowo zaś — pełna solidarność postaw. W Związku Radzieckim sporo sztuk stanowi wspólny repertuar teatru aktora i teatrzyku kukiełki; — nie przypuścimy chyba, że wydźwięk tych przedstawień jest ideowo różny? Wieloma językami można wypowiadać i różne i te same rzeczy. Powinniśmy to zrozumieć. — Można wybudować na scenie chatę z prawdziwych bierwion i mchu, można aktorów powracających z deszczu polewać prawdziwą wodą i tak niby trzymając się ziemi, wystrzelić mistyczną bujdą pod obłoki. I można językiem bajki, językiem stylizowanych skrótów wypowiedzieć prawdy żywe, dać gorącą krew realności.

Bo realizm, to nie naturalizm, to nie prawdziwy mech i woda. Realizm, to eliminacja, to wybór rozumny i celowy, to trzeźwa myśl, ogarniająca rzeczywistość 1) w jej istotnej tendencji, 2) w jej typowości. Myśl ta może być wyrażona i we wzorze matematycznym i w tupocie pantofelków baletnicy. (Oczywiście, styl tego „wyrazu", styl teatru jak każdy „język" jest sprawą społeczną i to w znacznym stopniu ogranicza teoretyczną swobodę wyboru stylu). Jak długo w teatrze naszym fotograficzny protokół zdarzeń uchodzić będzie za dobry i wystarczający miernik realizmu, a przeciwnie — cośkolwiek fantazji i swady w inscenizacji za pretekst do ideologicznego zawrotu głowy, do rozpasania samowoli i widzi mi się (sławetna „groteska"), kiedy to już autor idzie za piec i wszystko wolno — tak długo nie dogadamy się.

Nie wszystko o „Szkole żon" powiedział nam Jouvet (Jaracz także nie powiedział wszystkiego), ale dał nam bardzo dużo i co najważniejsze, nie próbował walczyć z Molierem, fałszować to źródło doświadczenia ludzkiego, jakim jest wielki klasyk. Ogromna w tym okazana karność umysłu, powściągliwość w bogactwie, logika w fantazji, świetna biegłość zawodowa, układająca się bez najmniejszych zgrzytów w ramach przyjętej koncepcji artystycznej — oto kapitalny materiał do rozważań dla nas, mających odbudować w Polsce teatr godny tego, co go jeszcze czeka.

Józef Maśliński

Notatnik muzyczny

XXXIII koncert symfoniczny

Zygmunt Latoszewski wystąpił z bardzo pięknym i pięknie zestawionym programem. W pierwszej części orkiestra wykonała Passacaglię J. S. Bacha w instrumentacji Aleksandra Godeckiego, po czym pianista czeski, Ilja Hurnik, odegrał koncert d-moll Bacha z orkiestrą smyczkową.

Kwestionowałbym mocno instrumentację Passacaglii przez Godeckiego. Dzieło Bacha wymaga, zdaniem moim, bardziej jednolitego użycia barw instrumentalnych. Orkiestra Godeckiego brzmi niejednolicie i szuka efektów, których muzyka mistrzów baroku nie potrzebuje i nie lubi. Wolę tu już — z dwojga złego — intsrumentacje Leopolda Stokowskiego, operujące bardziej po prostu masą dźwiękową (np. w toccacie d-moll).

Ilja Hurnik jest młodym i obiecującym pianistą. Efekty muzyczne wydobyć pragnie bardzo szlachetnymi sposobami. Koncert Bacha utrzymał w jednolitej barwie i dynamice, podobnie jak dodany między innymi na bis, mazurek Chopina. Hurnik znajduje się na szlachetnej, bo nie efekciarskiej, artystycznej drodze. Dalszy jego rozwój wysunąć go powinien na czoło pianistów czeskich, zwłaszcza gdy wyzwoli i jednocześnie opanuje sekrety brawury tak, jak już zgłębił pewien rodzaj pianistycznego „mezzo voce".

W drugiej części programu wykonana została słynna już dziś, skompowana po wojnie „Symfonia Liturgiczna" Artura Honeggera. Jest to duży fresk - tryptyk, złożony z części, zatytułowanych: „Dies irae", „De profundis clamavi" i „Dona nobis pacem" — a nie „Donna nobis pacem", jak to chochlik drukarski w programie dopuścił.

Honegger lubi wielkie tematy i muzyczne all'fresco. Niestety, do roli muzycznego Michała Anioła brak mu tej genialnej cierpliwości czy uporu, które z dzieł Bacha czy Beethovena czynią arcydzieła precyzji. U Honeggera pędzel jest często bardzo gruby i niejedno trąci nie ściennym, lecz pokojowym malarstwem. Bardzo piękne rzeczy i wspaniałe pomysły obciąża nieraz faktura, rodzaj pisania „na pamięć", automatycznego zdwajania instrumentów i chwytów „na pewniaka". To nie precyzyjna czułość ucha największych mistrzów, lecz dużej miary muzyk, który wie, jak się robi lokomotywę, jak „Joannę na stosie" a jak „De profundis". Różnica, o której subtelnościach można by w grubym tomie rozprawiać. Lecz u największych nie przychodzi nam nigdy do głowy, by istniała jakaś automatyczność twórcza. Przeciwnie, zdumiewa nas w nich równowaga, i świeżość środków, którą góruje np. „Popołudnie Fauna" Debussy'ego nad „Liturgiczną" Honeggera.

Orkiestra i dyrygent zadali sobie wiele trudu, by dzieło to wykonać. Dla młodego naszego zespołu było to przedsięwzięcie, z którego, na ogół, wywiązał się on zwycięsko. Poetyczne zakończenie było wzruszające, a całość wygrana sumiennie.

Program zakończyła „Alborada del grazioso" Ravela. Dzieło to stawia przed wykonawcami o wiele większe wymagania niż Symfonia Honeggera. Każdy musi tu być solistą, by z całości tchnęła ravelowska błyskotliwość. Jedna nieczystość czy niepewność intonacji narusza całą tę prześliczną, lekką pajęczynę dźwiękową. Z tych przyczyn wykonanie „Alborady" nie było zadowalające.

Bliskie zakończenie pierwszego sezonu Filharmonii Warszawskiej pozwoli na zrobienie bilansu jej działalności, osiągnięć i roli, którą placówka ta odegrała w życiu kulturalnym stolicy i kraju.

Dzielą nas od zakończenia tego jeszcze trzy tylko koncerty, na najbliższym z nich, 11 czerwca, wystąpią soliści radzieccy.

Zygmunt Mycielski

W SPRAWIE „CAMERY"

Do redaktora „Odrodzenia"

W odpowiedzi na liczne listy i zapytania komunikuję, że dział „Camera obscura" prowadziłem do nr. 9 (170). Od tego czasu kierownictwo działu przeszło w inne ręce.

Julian Tuwim
(Warszawa)

Z teatrów Wybrzeża

Kwiaty i chwasty

„Nie byłem nigdy na wiosnę nad morzem, ale mogę sobie wyobrazić, jak w taki wieczór przypływają zielone fale i kładą się jedna na drugiej przy piaszczystym brzegu" — pisze w „Liście wiosennym" do Felicji Eleuter z „Nowin Literackich". Wiosna na Wybrzeżu jest szczególnie urocza. Kwitną właśnie czereśnie i wszystkie ogrody toną w bryzgach biało-zielonej piany. — „Każdy pąk się wyraża kwieciście; świat rozkwita nagle, ogromniej we wszechkwiat" — przypomina się Przyboś.

Ale nie tylko czereśnie kwitną na Wybrzeżu. Również życie kulturalne, pączkujące od trzech lat, wystrzela tu i ówdzie kiścią kwiatów. Kwitnie już obficie i od dłuższego czasu życie muzyczne i plastyczne; przychodzi teraz kolej na teatralne. Przychodzi, ponieważ sadzonki zgromadzone w gdyńskich inspektach Teatru „Wybrzeże", wkrótce rozmieszczone zostaną przypuszczalnie wzdłuż całej trasy Gdynia — Gdańsk. Ostatnio oddano teatrowi Galla dwie kompletnie odremontowane sale: „Polonii" we Wrzeszczu, zajętej czasowo przez proces Förstera, oraz b. Teatru Aktorów w Sopocie. Tę drugą kosztem 4 i pół miliona gruntownie przebudowano: pogłębiono scenę, założono centralne ogrzewanie i należytą wentylację, podniesiono widownię przez zastąpienie pochylnią dawnej poziomej posadzki, połamane ogrodowe krzesełka, dzięki którym niósł się niegdyś nad widownią nawet w najdramatyczniejszych momentach przedstawienia powiew sykań, trzasków i cichych przekleństw, zmieniono na wygodne fotele — i w rezultacie powstała jedna z najmilszych sal Wybrzeża. Zajął ją natychmiast „Teatr Kameralny", tułający się dotychczas po Gdyni, i 15 kwietnia powtórnie otworzył sezon. Tym razem komedią R. Ferdinanda „Trzech synów i córka", opracowaną jak zwykle z ogromną starannością. Śliczne dekoracje Galla, utrzymane w tonie kawowo-beige i rozbudowane (również „jak zwykle") raczej wzwyż niż w głąb dla wtopienia w nie kondygnacji schodów, wzbogacających reżyserskie możliwości sytuacyjne — oraz żywa, pewna i wyrównana gra całego zespołu, to zasadnicze zalety tego przedstawienia. Że z sześcioosobowej obsady **(M. Bogurska, J. Ćwikliński, B. Krafftówna, A. Koman, M. Maciejewski, J. Romaniuk)** nikt nie wbija się swą kreacją zbytnio w pamięć widza, to jak twierdzą niektórzy, wina teatru gdyńskiego, grającego właśnie Priestleya, gdzie I. Wilczyńska i W. Kałuski w roli państwa Birling stworzyli sylwetki istotnie godne nie tylko uwagi, ale i pamięci. Nie fakt ten przysłania jednak przedstawienie sopockie. Po prostu między wiosenne kwiaty zaplątał się także chwast. Zwie się — „Trzech synów i córka".

„Teatr Kameralny" nie ma jakoś szczęścia do prapremier. Ambitny jest, to prawda; pół roku temu rozpoczął sezon także prapremierą. Ale po słabej sztuce Morozowicz — Szczepkowskiej pokazał teraz sztukę — poniżej krytyki. Sztuka Ferdinanda, to bulwarowa komedia francuska, trudno więc od niej wymagać wartości artystycznej; ale od tego typu teatru wymaga się przynajmniej humoru i tzw. dobrej roboty. Nie ma tu ani jednego, ani drugiego; zasadniczy pomysł, sam w sobie dość może dowcipny, zrealizowany został tak niezdarnie, że jak mówią kresowiacy „ta kładnij się i płacz". Nie ma nie tylko akcji, ale nawet sytuacyj scenicznych; wszystko polega na gadaniu przy okrągłym stole. Gadanie to jest ciężkie, nudne, naiwne, bez krzty dramatyczności. „Słowa, słowa, słowa" — jęknąłby Hamlet. Trudno nawet mieć pretensje do reżysera o brak należytych skrótów; gdyby chciał je przeprowadzić, zostałby mu tytuł. W dodatku przekład jest niezwykle górnolotny; dlaczego „pisać „nie rzekła nic", zamiast po prostu „nic nie powiedziała"? Nie wiem. Nie wiem także, dlaczego wszystko razem jest tak przeraźliwie — ckliwe. Tu reżyser dolał jeszcze oliwy do ognia i wszyscy na scenie nieustannie się obcałowują. Stwarza się jakiś paroksyzm pocałunków, jakiś obłęd migdalenia się wśród wylewu uczuć rodzinnych. Gdy wreszcie nie tylko publiczność, ale i papa na scenie zaczyna się denerwować i pyta z irytacją: „Czego wy mnie u licha tak obcałowujecie?" — zaczynamy nagle rozumieć, czemu ów papa chce zwiać od rodziny, tej potwornej rodziny, i to aż do Szwajcarii. A co gorsza, sympatyzujemy z nim całkowicie. Tak biorą w łeb jedyne elementy o jakiej takiej wartości w całej sztuce: jej tendencje dydaktyczne. Biorą zresztą w łeb i z innych, istotniejszych powodów.

Dydaktycznym założeniem sztuki Ferdinanda jest obrona rodziny wobec plagi rozwodów, zagrożonej w swym istnieniu, rozpadającej się od lada sprzeczki czy lada romansiku. W „Trzech synach i córce" romansik ma na sumieniu właśnie papa i zamierza cichaczem umknąć od rodzinki z ukochaną. Ale rodzinka, a raczej dzieci — dowiadują się o tym. Następują trzy akty, podczas których dzieci przekonują się wzajemnie o konieczności działania, kajają się przed sobą z oziębłości wobec ojca i egoizmu, kryją się z całą sprawą przed matką, mdleją przed ojcem, by go wzruszyć i w ten naiwny sposób przelewają z pustego w próżne aż do chwili, gdy sztukę trzeba kończyć. Następuje wtedy rozmowa z ojcem, ojciec zostaje przekonany i po ostatniej serii pocałunków zapada kurtyna.

A myślicie, że to wszystko z miłości? Że pobudkami dla trzech synów i córki są wyłącznie uczucia wobec rodziców? Owszem, ale nie tylko. Są tu przede wszystkim pobudki materialne. Ferdinand mówi o nich wyraźnie, chcąc uzasadnić swoją obronę rodziny możliwie wielostronnie. Ale ponieważ robi to niezgrabnie więc rzecz nie tak wypada, jak pragnął. I wychodzi na to, że „dzieci", z których najmłodsze ma lat 17(!), boją się, że gdy ojciec wyjedzie z pieniędzmi, trzeba będzie wziąć się do pracy. A tak może Albert wałkonić się, zamiast studiować, Michał może tkwić całe dni na meczach i być ostatnim uczniem w klasie — bo cóż się mają przejmować, papa przecież ma przedsiębiorstwo, papa zapłaci. I wbrew woli ukazuje Ferdinand coś zupełnie niespodziewanego: mentalność francuskiego bourgeois. Egoistyczne, bezideowe, pasożytnicze bagienko. Ale bagienko demaskuje Ferdinand nieświadomie, za to swoich bohaterów świadomie wychwala. A taki dydaktyzm może wpłynąć na naszego widza wcale nie budująco. Dość mamy własnych wałkoni, żeby się zachwycać cudzymi.

Konstanty Puzyna

F I L M

»GUWERNANTKA«

film produkcji amerykańskiej

„Nie pomoże blansz i róż", a tym mniej wytwórnia Warner Brothers w Hollywood, by zgalwanizować i uczynić strawną tę ckliwą i nudną historię o szlachetnym księciu, sentymentalnej guwernantce i niegodziwej księżnej.

Ponieważ główną rolę męską odtwarza niestrudzony Charles Boyer, akcja toczyć się musi we Francji (innych powodów nie ma). Co gorsza akcja ta toczy się akurat w latach 1846—48. Dlaczego wybrano te właśnie lata, ostatnie lata panowania Ludwika-Filipa, dociec trudno. „Król-gruszka" ukazuje się wprawdzie dwa razy na ekranie, rewolucja lutowa wybucha zaś pod koniec filmu. Oba te efekty są jednak zupełnie chybione i niepotrzebne.

Rolą rozmarzonej nauczycielki obdarzono doskonałą i nieładną Bette Davis, podobno wciąż jeszcze najlepszą aktorkę Ameryki. Jej kopciuszkowatość to pomyłka, choć pomyłka w wielkim stylu. Bette Davis taka, jaką ją pamiętamy z „Jezebel", to zmienna, kapryśna i żywiołowa miłośnica, ukazująca w każdej sytuacji inne oblicze. W „Guwernantce", reżyser każe jej być cierpiącą, tęskniącą, wzdychającą i usychającą. A szkoda.

Charles Boyer, jak Charles Boyer. W roli znudzonego małżonka i polityka, tęskniącego za ciepłem rodzinnym, wyczerpał sumiennie repertuar swych dobrze znanych możliwości, więcej nawet, wzbogaconych o ładny rys subtelnej powściągliwości. Ale zawiódł zupełnie jako przejmujący grozą morderca własnej żony.

Trafiają się tu i ówdzie doskonałe postaci epizodyczne, jak np. stary Piotr, upostaciowanie mądrości życiowej czy natrętna służąca księżnej. Popisowo gra zespół dziecięcy — czwórka rozkosznych brzdąców. Mielizny scenariusza przeświecają jednak co chwila.

Realizatorzy filmu nie odmówili sobie przyjemności sprowadzenia na koniec wyklętej w Starym Świecie nauczycielki do Ameryki. Tu, w wolnym kraju, w którym „niejeden już znalazł schronienie", rozpocznie nowe życie.

Po seansie sprawdziłem, czy scenariusza nie napisała Mniszkówna. Nie. Mimo to film ma zapewnione powodzenie w kręgu jej przedwojennych odbiorców.

Jerzy Płażewski

PRZED MIĘDZYNARODOWYM KONGRESEM INTELEKTUALISTÓW we Wrocławiu

W dniach 25 — 28 sierpnia odbędzie się z inicjatywy Komitetu Organizacyjnego Polsko-Francuskiego Międzynarodowy Kongres Intelektualistów we Wrocławiu



Spotkanie Komitetu Organizacyjnego Polsko-Francuskiego: Moussinac, Iwaszkiewicz, Salacrou



Vercors, Żuławski, Le Corbusier

DOM WOJSKA POLSKIEGO OGŁASZA KONKURS P.T.

»Fotografia dokumentarna w okresie drugiej wojny światowej«

Celem konkursu jest upamiętnienie i udokumentowanie walk żołnierza polskiego w okresie drugiej wojny światowej.

Udział w konkursie może wziąć każdy, kto *w terminie do dnia 1 listopada 1948 r.* nadeśle pod adresem Domu Wojska Polskiego posiadane a dotąd nigdzie nie reprodukowane publicznie zdjęcia (w gazetach, czasopismach, wydawnictwach książkowych itp. środkach publicznych publikacji), klisze czy błony, posiadające wartość dokumentarną i związane bezpośrednio lub pośrednio z walką żołnierza polskiego w okresie drugiej wojny światowej, a w szczególności:

1. Zdjęcia dokumentarne z okresu walk ochotników polskich w Hiszpanii 1936 — 1939.
2. Zdjęcia dokumentarne dotyczące przebiegu kampanii wrześniowej 1939 (zdjęcia z obszarów poszczególnych bitew, ewakuacja ludności cywilnej, przejawy terroru okupanta).
3. Zdjęcia dotyczące walki zbrojnej w okresie okupacji, obrazujące zarówno walkę i pracę organizacji podziemnych, jak również postawę i sytuację ludności cywilnej w tym okresie (działania partyzanckie i dywersyjne, walka z transportem, administracją wroga, zdjęcia dotyczące pracy konspiracyjnej, jak np. działalność tajnej drukarni, prace wyszkoleniowe, prace wywiadowcze, zdjęcia dotyczące zbrodniczej działalności okupanta na ziemiach polskich, jak np. zdjęcia z obozów koncentracyjnych, z miejsc masowych rozstrzeliwań, z obozów jeńców wojennych, zdjęcia obrazujące represje wobec ludności cywilnej, zdjęcia dokumentarne z okresu powstania warszawskiego itp.).
4. Zdjęcia dokumentarne zaczerpnięte tematycznie z walk i życia żołnierskiego I-szej Dywizji im. T. Kościuszki, I-szej i II-giej Armii Wojska Polskiego na całym ich szlaku bojowym (Sielce, Lenino, Bug, Warszawa, Wał Pomorski, Kołobrzeg, Gdynia, Gdańsk, Odra, Nysa, Budziszyn, Mielnik, Berlin).
5. Zdjęcia dokumentarne z walki i życia żołnierza polskiego na zachodzie (walki we Francji, Norwegii, w Afryce, W.Brytanii, w Niemczech).
6. Zdjęcia obrazujące osiągnięcia Wojska Polskiego w okresie pokoju, akcja odminowywania kraju, akcje siewne, działalność Wojsk Ochrony Pogranicza, wojskowa akcja przeciwpowodziowa (obrona i budowa mostów).

N A G R O D Y. Dom Wojska Polskiego wyznacza następujące nagrody:

I-sza nagroda 25.000.— zł (dwadzieścia pięć tysięcy)
II-ga „ 15.000.— zł (piętnaście tysięcy)
III-cia „ 10.000.— zł (dziesięć tysięcy)
oraz 10 wyróżnień po 5.000 zł każde (pięć tysięcy).

Jury konkursu zastrzega sobie prawo dowolnego dzielenia lub łączenia nagród w zależności od wartości nadesłanych prac.

Dom Wojska Polskiego zastrzega sobie prawo zakupu nadsyłanych na konkurs zdjęć w/g ustalonych stawek. Jak również prawo reprodukcji zdjęć w wydawnictwach po cenach ogólnie przyjętych. Zdjęcia konkursowe wraz z kopertą, zawierającą nazwisko oraz adres biorącego udział w konkursie, należy nadsyłać pod adresem: Dom Wojska Polskiego, Warszawa, Królewska 13, Wydział Literacki z dopiskiem „Konkurs na fotografię dokumentarną".

W NASTĘPNYM 25 NUMERZE
»ODRODZENIA«
OGŁOSZONE ZOSTANĄ WYNIKI
KONKURSU
»MIASTECZKO POLSKIE 1947 ROKU«

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 14**, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę w ubiegłym tygodniu otrzymała Danuta Dzikiewicz (Jelenia Góra, ul. Słowackiego 16) za wycinki z książeczki pt. „Wojciech Kamień Węgielny Polski".

NIHIL OBSTAT

Ośrodek Pomocniczo - Wychowawczo-Duszpasterski w Częstochowie wydał książeczkę pt. „Wojciech Kamień Węgielny Polski". Wyjmujemy kilka celniejszych fragmentów:

Nikt nie myślał o tym, aby rozwijać jego życie wewnętrzne. Rodzice hodowali ciało — wkrótce też zobaczyli owoce ciała... Ten napozór „rozkoszny" Wojtuś, niespodziewanie rozchorował się śmiertelnie z przejedzenia.

Biskup Drytmar nagle zachorował. Przy łożu chorego czuwa Wojciech. Dusza Drytmara cierpi straszliwie. Niesamowite przerażenie odbija się na jego twarzy. W czasie długich, bezsennych nocy Wojciech rozpoznaje wyraźnie działanie złych duchów.

Wiedziały więc złe duchy, że cichy i skupiony w sobie Wojciech wystąpi do walki z nimi i stanie się dla nich groźnym przeciwnikiem.

mimo to:

Święty czuje, że aby odrodzić naród czeski, i pokonać przeszkody demoniczne nie ma dość mocy.

Co czują czytelnicy tej książeczki, domyślamy się z faktu, że nadesłali nam z rozmaitych stron kilkadziesiąt wycinków do „Camery Obscury".

KOLANA

„Dziennik Polski" donosi:

Może coś z tego będzie?

Ulica Mogilska, to czarna rozpacz. By wsiąść do tramwaju trzeba dać bohaterskiego nura w tumany kurzu, unoszącego się za przejeżdżającymi autami. Gdy jest błoto, trzeba włożyć kalosze po kolana, o ile ktoś ma takowe. Toteż ludność miejscowa przygląda się przychylnie czarnemu smokowi (walec - lokomotywa), który drepcze tam i z powrotem ubijając sfatygowaną jezdnię. (ez)

Patrzymy nieprzychylnie na podwawelskie smoki, które drepczą tam i z powrotem po sfatygowanej mowie polskiej.

UPOWSZECHNIENIE TEATRU

„Słowo Polskie" donosi:

Wszystkie Zarządy Gminne będą miały teatry

Gorzów. — Są jeszcze gminy nie posiadające własnego telefonu.

...wobec czego otrzymają aparaty fotograficzne...

JEDNYM TCHEM

„Kurier Wielkopolski" donosi:

Zęby mamuta wykopane pod Śremem

Regionalne muzeum p. Sałacińskiego w Śremie wzbogaciło się o nowe okazy dobrze zachowanych zębów mamuta, jednego wagi 850 gr., drugiego 700 gr. Znaleźli je robotnicy pracujący przy Żwirowni w Konarzycach (pow. śremski) — na głębokości 6 i pół m. P. Sałaciński przygotowuje również album zawierający fotografie wszystkich rozstrzelanych na Rynku w Śremie w dniu 20.X.1939 r. W tym celu prosi rodziny o nadsyłanie fotografii z dołączeniem danych personalnych. (J.H.)

Bardzo cenimy działalność p. Sałacińskiego, ale zgodzi się z nami, że dwóch powyższych spraw nie należało łączyć pod wspólnym tytułem, prawda?

DOWCIPNY ZECER

W „Dzienniku Zachodnim" czytamy:

Tow. Krzywienia Kultury Muzycznej ma rozpocząć wreszcie pracę.

Do „Szpilek" go!

PRAWDZIWE I SMUTNE

„Z listy spraw codziennych, a ważnych dla każdego w numerze 14 „Mody i Życia Praktycznego":

Przerabiamy sukienki na urlopy letnie

Powinno być: Przerabiamy urlopy letnie na sukienki! — Sposób bardzo prosty. Nie bierzemy urlopu, lecz dodatkową pensję, za którą kupujemy sukienkę dla najbliższej nam istoty płci żeńskiej.

ZDUMIONY FAKT

W „Expressie Wieczornym" czytamy:

„Ale fakt, że Haj Amin el Husseini, były wielki mufti, szeik Hassan Salameh komendant arabski Jaffy i wreszcie Fawzi Bey Kawukij, przewidziany na głównodowodzącego wojsk Ligi są blondynami jest conajmniej „stupefait", jak mówią Francuzi.

C'est stupéfiant — jak mówią Francuzi w odróżnieniu od autora notatki.

POTKNIĘCIA

Do najlepszych przekładów z rosyjskiego należą niewątpliwie prace Seweryna Pollaka. W „Damie pikowej", nr 17 „Kuźnicy" znajdujemy zaledwie cztery potknięcia:

1.

Przynajmniej w bardzo nieobojętny sposób słucha zakochanych wykrzyków swego przyjaciela.

2.

Nie miała nikogo, z kim mogłaby się poradzić.

3.

...siadła do karety z niewymownym drżeniem.

4.

— Cóż ty, kochasiu! Ogłuchłaś, czy co? — zawołała hrabina. — Każ czym prędzej zakładać karetę.

Mamy nadzieję, że autor przekładu uwzględni trudne położenie camerzysty i przyjmie wytknięcie tych czterech usterek jako maximum dobrej woli...

Z CYKLU: „TYTUŁY WIECZORU"

Pięść Polskie podbiją Paryż

Nie podbijajmy cudzych miast!

PLE... PLE...

W „Głosie Wielkopolskim" znajdujemy:

CIEKAWOSTKI Z ROKU 1881

Próżność kobiet nie ma granic. nawet przed 67 laty były próżne kobiety. Dowodem tego jest fakt, że za czasów Katarzyny II, pewna dama na dworze rosyjskim trzymała swego perukarza w klatce. Co dzień po ułożeniu jej włosów perukarz zamykany był na klucz. Biedak przez trzy lata żył na łaskowym chlebie i wodzie damy tylko dlatego, żeby nie donieść światu o jej „fałszywych włosach". (mp)

Redaktor „Głosu" powinien zamknąć autora wzmianki „do klatki, żeby nie donosił bzdur".

WIEK NIEOKREŚLONY

Tenże „Głos" donosi:

WALKA Z FUSZERKĄ

Z artykułu Olgi Dubiarowskiej o tym „Jak introligatorzy krakowscy zwalczali konkurencję zagraniczną":

Do Polski wynalazek druku dotarł dość późno, wskutek ustawicznych wojen, jakie nasz kraj musiał prowadzić. Dopiero w 17 wieku powstają u nas pierwsze drukarnie, a w r. 1744

KRÓL ZYGMUNT III ZATWIERDZA ARTYKUŁY CECHU INTROLIGATORÓW.

i nieco niżej: autorka stwierdza, że:

Fuszerstwo wyplenione przez czuwanie nad nauką czeladników i przez kształcenie ich.

Niezupełnie wypleniono, niezupełnie...

SĘDZIWY STRADIVARIUS

Nasz nowy klient „Magazyn Tygodniowy" donosi:

Antonio Stradivarius, urodził się w roku 1644 w Weronie. Jako zupełnie młody chłopak dostał się do pracowni mistrza. Pierwsze swoje prace zaczął dopiero podpisywać w roku 1666. Przez ćwierć wieku nie ustawał w wysiłkach nad ulepszeniem swych skrzypiec. Do roku 1700, kiedy ustalił ich kształt ostateczny, już odeń nie odstąpił i nie zmienił go aż do śmierci, 18 grudnia 1773 r. Przez całe swe życie stworzył ten genialny człowiek, jak przypuszcza się, sześć lub siedem rodzajów skrzypiec, różniących się od siebie jedynie „zaklęciem", wielkością i szerokością. Skrzypce wyrabiane przezeń w latach 1666 — 1694 przejęte zostały tradycyjnie przez jego uczniów. Typ jego twórczości z lat późniejszych znany jest pod nazwą „epoki podłużnych".

Umierając w wieku lat 93, pozostawił 94 sztuki wykończonych lub całkowicie przygotowanych instrumentów.

Pisane „pod dobrą, datą".

REDAGUJE ZESPÓŁ. Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, telefon 85-588 — Redaktor przyjmuje od godz. 9 do 10. — Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, telefon 87-112 Konto w PKO nr I-4739.
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł B-50080 Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"